This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FL 3LAZ J

FA
205.
5.2

FA 205.5.2

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College
Library

FROM THE BEQUEST OF
FRANCIS BROWN HAYES
Class of 1839
OF LEXINGTON, MASSACHUSETTS

DIE
GENESISMOSAIKEN VON S. MARCO
IN VENEDIG

UND IHR

VERHÄLTNISS ZU DEN MINIATUREN DER COTTONBIBEL

NEBST EINER UNTERSUCHUNG

ÜBER DEN

URSPRUNG DER MITTELALTERLICHEN GENESISDARSTELLUNG

BESONDERS IN DER

BYZANTINISCHEN UND ITALIENISCHEN KUNST

VON

J. J. TIKKANEN.

ABDRUCK AUS „ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICAE", TOM. XVII.

HELSINGFORS,
DRUCKEREI DER FINNISCHEN LITTERATUR-GESELLSCHAFT,
1889.

~~H.3.3~~

F'A 205.5.2

HARVARD COLLEGE
MAY 7 1891
LIBRARY.

Hayes fund.

Inhalt.

Ikonographisches Material: aus der frühchristlichen und altbyzantinischen Zeit, S. 4; aus der karolingischen und abendländischen [1]) Kunst, S. 5; aus der spätbyzantinischen Kunst, S. 6; die volkstümlichen, griechischen Psalterillustrationen, S. 7; italienische Bilder S. 9; Darstellungen der Renaissance, S. 11; abendländische Genesisillustrationen des Mittelalters, S. 120 fg.

Anordn. der Mosaiken in der Vorhalle von S. Marco in Venedig. S. 12; „Basilica di S. Marco" von Kreutz u. Ongania, S. 12 u. 13.

Die ersten Schöpfungsscenen: Farbensymbolik, S. 15, 17 u. 25; senkrecht gezeichnetes Wasser, S. 17; der Typus Gottes, S. 18, 20 nebst Anm., 32 Anm. 4 u. 115 nebst Anm. 8, 122, 123 u. 124; assistierende Engeln, S. 18 nebst Anm. 3.

Ikonographische Bemerkungen, S. 19; der auf der Weltkugel thronende Gott, S. 19; der Wasserkopf, S. 20, 123, 142 Anm. 1 u. 149 Anm. 1; die Engelchöre, S. 23 Anm. 2, 40 Anm. 1, 41 u. 128.

Landschaft, S. 25, 67 u. 78; archaische Phänomene, S. 25, 37 Anm. 1 u. 3, 45, 52, 63, 67, 68, 72 nebst Anm. 1 u. 4, 82 Anm. 2 u. 125.

Erschaffung der Menschen: Erschaffung Adam's, S. 28, 121, 123 u. 127; das Motiv der Berührung, S. 28 Anm. 2, 33, 34 Anm. 2, 121, 122 u. 123; „Spiraculum vitae", S. 30 u. 127; Psyche-vorstellung, S. 31; allegorische Personificationen der Zeit, S. 31 Anm., 123 u. 135; Erschaffung Eva's, S. 33, 121, 122, 124, 127 u. 128; Gott im Profil gezeichnet, S. 33 Anm. 1; Darstellung Eva's vor Adam, S. 36 u. 121.

Sündenfall, S. 36; die vierfüssige Schlange, S. 36 Anm. 2 u. 148 Anm.; das Gericht Gottes mit den Menschen, S. 37, 121, 122 u. 124; Vertreibung aus dem Paradiese, S. 39, 121, 122, 124, 125, 126 u. 128; Trauergebärden, S. 40 Anm. 2, 48, 59 Anm., 68, 74 nebst Anm. 1—4, 77, 124, 126, 128 u. 130; der Baum des Lebens, S. 42, 127 nebst Anm. 2; erste Arbeit, S. 41, 121, 125, 127 u. 128.

Kain u. Abel, S. 44; Geburtsscenen in der spätbyzant., frühbyzant. u. spätantiken Kunst, S. 46 nebst Anm.; das personificierte Blut Abel's, S. 49, 123 u. 124.

Ausdruckslosigkeit, S. 50; **allgem. Verwandtschaft der byzant. Genesisdarstellungen**, S. 50, 51, 53, 56, 57, 69, 84, 107 u. 108 Anm. 2.

Sündflut, S. 50; die geöffneten Himmelsthüre, S. 53 Anm. 2, S. 122 nebst Anm. 3.

Leben Noah's, S. 55; die Normaldarstellung der Verhöhnung Noah's, S. 56 u. 123; Zeichnung des Nackten, S. 56.

Turmbau von Babylon, S. 57.

Geschichte Abraham's, S. 59; Gebärde der gedrückten Hände, S. 60 u. 125 nebst Anm. 4; Abraham u. Melchisedech, S. 60 nebst Anm. 3 u. 127; ewige Jugend der Frauen, S. 61 nebst Anm. 1; Besuch der Engel, S. 61, 106, 125 u. 151; die Dreieinigkeit in der byzantinischen Kunst, S. 61 Anm. 2.

Geschichte Joseph's, S. 65; seine Knabenjahre, S. 66; die frühchristliche Hirtenstellung in der byzantin. Kunst, S. 66 nebst Anm. 2; das Motiv des halbrunden Tisches in seinem allmäligen Verfalle, S. 67.

[1]) Die Handschr. des brit. Mus. Caligula A 7, S. 6 u. 124 Anm.

Schicksale Joseph's im Hause Potiphar's u. im Gefängniss, S. 70; verschwundene Mosaiken, S. 71, 75 Anm. 2, 77 u. 95 nebst Anm. 4; Vorhänge u. Säulen, S. 72.

Geschichte Joseph's nach seiner Erhebung, die Reise der Brüder nach Egypten, S. 73; Segnung der Söhne Joseph's, S. 75 Anm. 1 u. 125; Evangelistentypen, S. 75 nebst Anm. 3.

Leben Moses', S. 77; perspektivisch gezeichnete Architektur, S. 78 u. 79 Anm. 1; Spuren einer frischeren Naturbeobachtung, S. 79; Moses vor dem brennenden Busche, S. 80, 125 u. 127; der Sandalenlöser, S. 80, 145 u. 146 Anm.; Vermengung des Auftrages aus dem brennenden Busche auf Horeb mit dem Empfange der Gesetzestafeln auf Sinai, S. 80 u. 139 Anm. 1; das Wasserwunder in der Wüste, S. 84 u. 128; Mosestypus, S. 85 nebst den Anm.

Stilkritik, S. 87; das Colorit, S. 87 u. 114; Stilunterschied zwischen den früheren und den späteren Mosaiken, S. 88.

Ornamentale Decoration, S. 90.

Verwandte Mosaiken in S. Marco, S. 92; Detaileigenheiten der Schule, S. 93; Zeitbestimmung, S. 96; auf die Decoration von S. Marco bezügliche Data aus dem XIII. Jahrh., S. 97; die Decoration der Vorhalle gehört wesentlich dem XIII. Jahrh., S. 97.

Die venezianische Genesisdarstellung u. die Cottonbibel: die Cottonhandschrift, S. 99; vergleichende Betrachtung der Miniaturen, S. 101; Gebärde des Nachdenkens u. s. w., S. 103, 112, 140 nebst Anm. 2 u. 141; antikisierende Vermählungsscenen, S. 104, 107 u. 125; antike u. frühchristliche Frauengebärde, S. 106; entsprechende Miniaturen der Wiener Genesis, S. 108 fg. Anm.; Verhältniss der Mosaiken zu den Miniaturen, S. 113; verändertes Colorit, S. 114; Rückwirkung der frühchristlichen und altbyzantin. Figurenzeichnung, S. 114; der jugendliche Christus, S. 115 nebst Anm. 3; Reproductionen von antiken, altchristlichen u. frühbyzant. Vorbildern in der spätbyzant. Kunst, S. 116 (in der abendländischen Miniaturmalerei, S. 117 Anm. 2); die Art der nachbildenden Wirksamkeit in der mittelalterlichen Kunst, S. 118.

Anhang, S. 120; die karoling. Bibel im brit. Mus., S. 120; Caedmon's „Metrical Paraphrase", S. 121; zwei Schöpfer, S. 122; Sturz der bösen Engel, S. 122 u. 124; die Himmelsleiter, S. 122 nebst Anm. 3; Bibel aus Noailles, S. 123; Selbstständigkeit der abendländischen Genesis-darstellung und der lokalen Traditionen, S. 123; Heptateuch Aelfric's, S. 124; die Kinder Gottes heiraten die Töchter der Menschen, „die Gewaltigen in der Welt" u. das Liebkosen in der byzant. u. der abendländ. Kunst, S. 125; englischer Psalter des XII. Jahrh. (Nero C IV), S. 126; französische Bibel des XII. Jahrh. (Bibl. nat. Nr. 11,534), S. 126; „Speculum humanae salvationis", S. 127; Deckengemälde des XIV. Jahrh. in Pistoia, S. 128; nachträglich angeführte byzant. Elfenbeinreliefs, S. 128.

Unter den venez. Mosaiken nicht behandelte Gegenstände aus dem alten Testamente: Lamech tödtet Kain, S. 129; der gerechte Enoch, S. 130; Opfer Isaak's, S. 131; Untergang der Egypter, S. 133; Erhebung der Schlange in der Wüste, S. 141.

Rückblick: Verschiedene Redactionen in der karoling., spätbyzant. u. italien. Kunst, S. 142; die Bedeutung der Fresken in Ferentillo u. der Elfenbeintafel in Berlin, S. 143; allgemeingültige Darstellungstypen zu der Erschaffung der Menschen, dem Sündenfalle, der Vertreibung u. der ersten Arbeit, S. 143; sie kommen auch im Abendlande vor, ihr Ursprung, S. 144; ähnliche Typen zu der Geschichte der Patriarchen, S. 144; Bedeutung des Ashburnham-Pentateuch, S. 145; Untergang der Egypter, S. 145; Gesetzausgabe auf Sinai u. s. w., S. 146; selbstständige ikonographische Entwickelung aus gemeinsamem Ursprunge in der karoling. u. der byzant. Kunst, S. 147; Bedeutung der uralten Genesisredactionen für die spätere Kunst, S. 148; die Kunstcentra, wo die verschiedenen Genesisredactionen concipiert wurden, S. 148; Ueberlegenheit des Orients, S. 149; Charakteristik der Cottonminiaturen, S. 149; sie sind Producte einer Uebergangsepoche, S. 150; Unterschied zwischen den ersten und den spätern Miniaturen, S. 151; die Bedeutung der venez. Genesismosaiken für die Geschichte der byzant. Verfallskunst, S. 153.

Der Druck dieser Arbeit war schon weit vorgeschritten, als eine erneuerte Reise nach London und Paris mich in den Stand setzte meine Kenntnisse von der abendländischen Genesisdarstellung zu erweitern. Leider konnte diese Untersuchung nunmehr nicht auf ihren richtigen Platz im Zusammenhange mit dem vorher gesammelten Material gebracht werden, sondern wurde im *Anhange* nachträglich hinzugefügt. *Für die Uebersicht verweise ich zum Rückblicke und dem obenstehenden Inhaltsverzeichniss.*

Die Zeichnungen, welche im Allgemeinen nichts weiteres beabsichtigen als dem Leser eine Vorstellung von den Compositionen zu geben, sind zum grossen Teile nach eigenen Skizzen gemacht — nur die Miniaturfragmente der Cottonbibel auf den Tafeln XII.—XV. habe ich mit möglichster Sorgfalt autographisch direkt nach den Originalen gezeichnet. Andere sind nach Photographien und den Tafeln Garrucci's und Ongania's.

Auf der Seite 68 steht: „Man bemerke den Vorteil, welcher der künstlerischen Erzählung von dem naiven Uebersetzen des *Nebeneinander* in der Zeit durch das Nebeneinander im Raume zu Gute kam". Statt dem ersten Nebeneinander lese: *Nacheinander.*

Wenn man bedenkt, welche Aufmerksamkeit der Markuskirche in Venedig von der gelehrten, künstlerischen und überhaupt der civilisirten Welt gespendet wird, so muss es auffallen, wie wenig ihr berühmter Mosaikschmuck für wissenschaftliche Zwecke bearbeitet worden ist. Dies hängt wohl mit dem gegenwärtigen Standpunkte der kunstgeschichtlichen Studien zusammen, denen immer noch das Mittelalter ein ungeheures, zwar in verschiedenen Richtungen durchstreiftes, aber doch sehr unvollständig bekanntes Feld geblieben ist. Die Kardinalfrage vom Verhältniss der abendländischen und der byzantinischen Kunst zu einander ist ja noch offen und lässt sich auch leider nicht nach der Art des gordischen Knotens lösen.

In Venedig, auf der Grenze zwischen dem Abend- und dem Morgenlande, muss die Unsicherheit gross sein, wie viel man dem einen oder dem andern zuteilen soll, um so mehr als die arkivarischen Studien nur wenige auf die älteren Mosaiken bezügliche Documente ans Licht befördert haben. Man kann sich darum leicht Irrthümern aussetzen, wie dies auch die Beispiele vortrefflicher Forscher darlegen[1]). Und wenn hier ein Sohn der „ultima Thule" sich vornimmt, einen Theil der alten Mosaikbilder dieser wundervollen Kirche zu besprechen, so geschieht dies in erster Linie, weil er hofft, durch eine zufällige Entdeckung, darüber eine neue Beleuchtung werfen zu können.

Die vergleichend ikonographische Betrachtung wird auch unsere Untersuchung einigermassen als eine anspruchslose Fortsetzung der Studien Springer's über „die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters"[2]) er-

---

[1]) S. z. B. unten, Kap. *Stilkritik*. Auch Labarte behandelt die venezianischen Mosaiken in staunenswerth oberflächlicher Weise (Hist. des arts industriels, T. II., S. 370, 371 u. 375). Er nennt besonders nur — als Arbeiten des XI. Jahrh. — den zwischen Maria und S. Marco thronenden Christus und die *Taufe* im Baptisterium. Das letztgenannte Bild gehört dem XIV. Jahrh.! — Ebenso flüchtig erwähnen auch Cavalcaselle und Crowe (Storia della pittura in Italia, T. I, S. 119) diese Mosaiken, welche zwar für die Entwickelung der italienischen Kunst keine besondere Bedeutung gehabt zu haben scheinen.

[2]) In den „Abhandl. der sächsischen Gesellschaft", 1884.

Ikonographische Untersuchungen über die Genesisbilder, obschon von weit beschränkterem Umfange, auch bei Piper: „Ueber den christlichen Bilderkreis" und „Der älteste Bilderkreis" (Augs-

scheinen lassen. Unsere Aufgabe ist doch in so fern von anderer Art, da der ikonographische Vergleich hier hauptsächlich nur so weit durchgeführt werden kann, als dies für die Beurteilung der venezianischen Mosaiken Bedeutung hat. Doch hat sich der Verfasser dabei das Vergnügen gegönnt, die verschiedenen Fäden, welche aus dem Centrum auslaufen, weiter zu verfolgen, als dies, streng genommen, für die engere Aufgabe nöthig wäre. —

Vorläufig müssen wir aber einen kurzen Ueberblick über das zum Vergleich geeignete

ikonographische Material und die topographische Situation

vorausschicken. Natürlicherweise kann billig hier der Anspruch auf Vollständigkeit nicht gemacht werden. Der Verfasser hofft doch, dass das von ihm gesammelte Material zu den daraus gezogenen Schlüssen als hinreichend gefunden wird.

1) Verschiedene Genesisscenen aus der frühchristlichen Kunst, Malereien in den Katakomben und Sarkophagreliefs, welche wir bei Garrucci[1]) bequem vereinigt finden.

2) Die berühmten, früher zu einer Schachtel gehörigen, altchristlichen Elfenbeinreliefs des christlichen Museums in Brescia; enthalten u. a. einige rudimentär behandelte Scenen aus der Geschichte Jakob's und Moses'[2]). — Das Opfer Isaak's auf der altchristlichen Elfenbeinpyxis des Berliner Museums[3]); beide diese Arbeiten aus dem III. oder IV. Jahrh. (?)

3) Die Genesismosaiken des V. Jahrh. in S. Maria maggiore, welche mit der Begegnung Abraham's und Melchisedech's beginnen, um bis zu der Gefangennahme der fünf Könige der Amoriter durch Josua fortzusetzen[4]).

4) Die zwei berühmten griechischen Bilderbibeln des V. oder VI. Jahrh. in Wien und London. Die Miniaturen der Wiener Genesis fangen mit dem Sündenfall an und setzen bis zum Tode Jakob's fort[5]). Der „Codex geneseos

burger Allgem. Zeitung, 1854, Beilage zu Nr. 307, der letztgenannte Aufsatz von mir nicht gesehen) und bei Cte de Saint-Laurent: „Manuel de l'art chrétien" (1878).

[1]) Storia dell' arte cristiana, vol. II. u. V.

[2]) Garrucci, vol. IV., tav. 441 ff. — Man s. den Aufsatz Dobbert's in den Mitth. der k. k. Centralcomm., 1872.

[3]) Garrucci, vol. IV., tav. 440, 1.

[4]) Garrucci, vol. IV., tav. 215 ff.

[5]) Garrucci, vol. III., tav. 112—123.

Cottonianus" (british museum, Otho B. VI.) wird später (s. weiter unten, Kap. *Die venezianische Genesisdarstellung und die Cottonbibel*) ganz besonders unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.[1]) — Wegen der Ausgabe des Gesetzes an Moses ist noch die syrische Handschrift v. J. 586 in der Laurentiana zu Florenz (plut. I., pars anter.) zu nennen (abgeb. bei Garrucci, vol. III.).

5) Einzelne Scenen aus der Geschichte Abraham's und Moses' in den Mosaiken von S. Vitale zu Ravenna, VI. Jahrh[2]).

6) Die Elfenbeinreliefs zu der Geschichte Joseph's[3]) auf dem Throne des des Bischofs Maximian (546—52) in Ravenna. — Zwei Elfenbeinpyxiden aus der Sammlung Basilewsky in Paris mit Scenen aus dem Leben Joseph's und Moses' (vielleicht auch Abraham's)[4]). — Ein elfenbeinernes Relief aus der Sammlung Maskell in british museum, VI. Jahrh., mit dem Wasserwunder Moses'. — Vereinzelte Scenen aus dem alten Testamente auf den sculpirten Holzthüren von S. Sabina in Rom, wohl aus der Mitte des ersten Jahrtausends. Die zwei Reliefs aus Pesaro (Austreibung und Brudermord), welche Garrucci, vol. VI, tav. 447, 4 u. 5, wiedergiebt, gehören wahrscheinlich einem etwas späteren Jahrhunderte an.

7) Der griechische Cosmascodex in der vaticanischen Bibliothek, Nr. 699, von dem russischen Forscher Kondakoff[5]) mit grosser Bestimmtheit dem VII. oder doch wenigstens dem VIII. Jahrh., von den Paläographen, wie Montfaucon[6]) und Silvestre[7]), dem IX. Jahrh. zugeschrieben. Vereinzelte Figuren und Scenen aus dem alten Testamente[8]). — Zu derselben Redaction gehören auch die Miniaturen des florentinischen Cosmascodex, Plut. IX., Cod. 28, X. Jahrh.

8) Dem Alter nach nimmt der von Gebhardt veröffentlichte s. g. Ashburnham-Pentateuch[9]) unter den abendländischen Bildercodices die erste Stelle ein, VII. Jahrh. Demnach kommen die karolingischen Bilderbibeln, nämlich

---

[1]) Garrucci, vol. III., tav. 124 u. 125.

[2]) Garrucci, vol. IV.

[3]) Joseph wird in den Brunnen gesenkt — die Begegnung Joseph's und Jakob's; Garrucci, vol. VI., tav. 420—422.

[4]) Garrucci, vol. VI., tav. 439, 6 u. 440, 2.

[5]) Hist. de l'art byzantin, t. I., p. 138.

[6]) Collectio nova Patrum, t. II.

[7]) Paléogr. univ., t. II.

[8]) Garrucci, vol. III., tav. 142—153.

[9]) Gebhardt: The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch, London 1883. Springer sieht hier, wie es scheint mit Recht, eine wichtige Vorstufe zur karolingischen Kunst.

die beiden Alcuinbibeln in London[1]) und Bamberg[2]), die Bibel Karl's des Kahlen in Paris (f. lat. Nr. 1) und die gleichzeitige Handschrift, welche in der Klosterbibliothek von S. Paolo bei Rom aufbewahrt wird[3]).

9) Die übrigen mittelalterlichen Bibelillustrationen des Abendlandes (der italienischen werden wir noch besonders gedenken) sind mir nur sehr unvollständig bekannt und auch hier von weit geringerer Bedeutung, da sie sich immer mehr von den alten Typen zu entfernen scheinen. Ich annotire darum nur beispielsweise folgendes: Springer eignet der „metrical Paraphrase" der Bodleiana, X. Jahrh., eine besondere Aufmerksamkeit; aus der Handschrift Caligula A. 7. der Cottoniana giebt Westwood in „Palaeographia sacra" eine Abbildung der Vertreibung aus dem Paradiese und der ersten Arbeit; der angelsächsische Heptateuch Aelfric's[4]) wird noch erwähnt. Aus der französischen Nationalbibliothek nennen Didron (Iconographie chrétienne) und St. Laurent: ein „Psalterium cum figuris", XII.—XIII. Jahrh., eine Bilderbibel aus dem Ende des XIII. Jahrh. (f. lat. Nr. 6829), ein Gebetbuch aus dem XIV. Jahrh. (suppl. lat. Nr. 638) u. a. Ein Psalterium in Stuttgart, Ms. bibl. IV. Nr. 23, X. Jahrh. — Die königl. Museen zu Berlin besitzen Gipsabgüsse der ehernen Thüre des Bischofs Bernward von Hildesheim[5]), XI. Jahrh., und des Domes in Augsburg[6]). Didron giebt in den Annal. archéol., Vol. IX.—XI., Abbild. von den Statuen des XIII. Jahrh. am nördlichen Portal der Kathedrale zu Chartres.

10) Die zwei äusserst reich illustrierten griechischen Octateuchen der vaticanischen Bibliothek; Nr. 747, XI. Jahrh., und Nr. 746, XII. Jahrh. Sie zeigen unter einander grosse Uebereinstimmung in den Compositionen. — Eine Serie Schöpfungs- und Paradiesbilder in dem Codex, Plut. V., cod. 38, XI. od. XII. Jahrh., der laurentianischen Bibliothek zu Florenz.

11) Einzelbilder aus folgenden spätbyzantinischen Handschriften: Paris Nr. 510, der berühmte Gregorcodex Kaiser Basilius I. (867—886)[7]); der kaum weniger berühmte Psalter der pariser Bibliothek, Nr. 139, X. Jahrh.;

---

[1]) Add. MS. 10, 546; Abb. in „Catalogue of ancient manuscripts", part II, pl. 43: Empfang und Vorlesung des Gesetzes; Westwood: „Palaeographia sacra": Das Verhör Gottes mit den Menschen nach dem Sündenfalle, (reproducirt in der Handausgabe der „kunsthist. Bilderbogen", 61, 3).

[2]) Mir nur durch die Beschreibung Springer's bekannt.

[3]) Schlechte Abbild. bei d'Agincourt: Storia dell' arte; Pittura, tav. XL. ff.

[4]) Cottoniana, Claudius B. 4.

[5]) Abgeb. bei Lübke: Geschichte der Plastik, und in den „kunsth. Bilderbogen", H. 63, 1; vollständig in „Ueber Land u. Meer", B. 58, Jahrg. 1886—87, S. 596.

[6]) Abbild. in „kunsthist. Bilderbogen", H. 63, 2.

[7]) S. H. Bordier: Descript. des peintures dans les manuscrits grecs etc., S. 62.

das stylistisch verwandte vaticanische alte Testament, Reg. Nr. 1, X. Jahrh.; Nr. 605 in Paris (Johannes Chrysostomos), X. Jahrh.; das Evangeliar Vat., Nr. 1522[1]); das reich illustrierte Menologium Kaiser Basilius II. (976—1025), Vat. Nr. 1613; die zwei fast identischen Handschriften des XI. Jahrh. der Reden des Mönches Jakob, Paris Nr. 1208 und Vat. Nr. 1162[2]); die Himmelsleiter von Johannes Klimakos, XI. Jahrh., Vaticana Nr. 394; das bekannte Pariser Evangeliar, Nr. 74, XI. Jahrh., welches nach der Dedication einem nicht genannten griechischen Kaiser angehört hat; die Gregorcodices der Pariser Bibliothek, Nr. 543, XII. Jahrh., und Nr. Coislin 239, XII. oder XIII. Jahrh.; ein Psalter in der palatinischen Sammlung der vaticanischen Bibliotek, Nr. 381, XI. oder XII. Jahrh., ein zweiter Vat. gr. Nr. 1927, welcher bisher den Archäologen unbekannt geblieben ist, Anf. des XIII. Jahrh., und ein dritter in der Barberini-Bibliothek, III., 39, v. J. 1177; das Evangeliar der Kaiserin Constanza († 1198) im Museum zu Palermo. — Schliesslich nenne ich die „allgemeine Geschichte" von Constantinus Manasse in slavischer Uebersetzung, welche sich in der vaticanischen Bibliothek, slav. 2, befindet. Man sieht hier u. a. den Sündenfall und die Vertreibung.

12) Ich führe jetzt eine anspruchslosere Art von Miniaturen an, welche in mehreren spätbyzantinischen Handschriften die Marginale zieren, im Allgemeinen flüchtiger ausgeführt sind und sich verhältnissmässig freier gegen die in der vornehmeren Miniaturclass eherrschenden Typen verhalten, dabei aber doch oft ältere Traditionen bewahren. Wir können, nach Kondakoff, diese Miniaturgruppe die volksthümliche[3]) nennen; man wird sich aber erinnern, dass *wenigstens* eine von den uns bewahrten Handschriften dieser Art (der Barbarini-Psalter III., 91) für eine kaiserliche Bibliothek bestimmt war[4]). Hier kommen folgende in Betracht: Paris, Nr. 923., rohe, mit Gold ausgeführte Zeichnungen; damit sehr nahe verwandt die Nr. E. 49 inf. der ambros. Bibl. in Mailand, beide aus dem IX. Jahrh.; folgende Psalter-Manuscripte: Paris, Nr. 20, X. Jahrh., british museum, Nr. Add. 19352, XI. Jahrh., und Barberini, III., 91, XII. Jahrh., alle drei zweifelsohne zusammengehörend, die zwei letztgenannten einander sehr

---

[1]) Frühern Kunstforschern, wie es scheint, unbekannt. Steht durch die Kalligraphie der Pariser Nr. 278, von unsicherm Alter, sehr nahe (s. Bordier, S. 94). Die Ornamentik erlaubt keine spätere Entstehungszeit als die der eben erwähnten Handschriften, an deren Stil die Bilder (die Ausgabe des Gesetzes und Evangelisten) erinnern.

[2]) Abbild. bei d'Angincourt, tav. L. u. LI.

[3]) Der Name „mönchisch-dogmatische" wäre, für die Psalterillustrationen, besser.

[4]) Dies beweisen die Dedicationsbildnisse am Anfange des Codex. Auch der Berliner Psalter war für eine vornehme Person geschrieben.

nahe stehend[1]). — Der Hamilton-Psalter in Berlin (Kupferst. kab. Nr. 119) zeigt die volksthümliche Psalterredaction im vollständigsten Verfall.

13) Die byzantinischen oder doch byzantinisirenden Mosaiken des XII. Jahrh. in Palermo, Capp. palatina[2]), und Monreale[3]).

14) Die jedenfalls stark byzantinisirenden Fresken des XI. Jahrh. in S. Angelo in Formis; (die Schöpfungsbilder bis zu der Austreibung vollständig verschwunden; dagegen von dieser Scene bis zu dem Betrug Jacob's eine reichhaltige Serie alttestamentlicher Bilder)[4]).

15) Die byzantinischen Bronzethüren des Grottentempels von Monte S. Angelo (v. J. 1076).[5])

16) Elfenbeinreliefs: das bekannte Gefäss von Sens mit Darstellungen aus der Geschichte Joseph's (und David's)[6]), XI. Jahrh. (?), und ein paar Scenen aus dem Leben Joseph's aus ungefähr derselben Zeit im Museum zu Berlin[7]). — Eine schon von Gori[8]) publicirte Elfenbeintafel mit der Erschaffung Adam's und Eva's nebst dem Brudermorde[9]).

17) Die Vorschriften des griechischen Malerbuches vom Berge Athos[10]), deren Zusammenstellung ohne Zweifel einer ziemlich späten Zeit angehört. Einige Compositionen gehen indessen, wie wir sehen werden, auf sehr alte Muster zurück.

Hier muss aber auch eine Reihe von mittelalterlich italienischen Werken in Betracht kommen, seien sie denn von dem Byzantinismus beeinflusst oder nicht.

---

[1]) Die Selbstständigkeit dieser Miniaturen der Tradition gegenüber kommt sicher daher, dass sie nicht mit dem Anspruche directer Illustrationen der biblischen Begebenheiten, sondern nur als eine Art symbolischer Andeutungen derselben auftreten. Die russischen Forscher Kondakoff und Buslajeff haben die kultur- und stilgeschichtliche Bedeutung dieser Miniaturen vortrefflich zu schätzen verstanden.

[2]) S. A. Terzi: „La cappella di S. Pietro nella regia di Palermo".

[3]) S. Gravina: „Il duomo di Monreale".

[4]) Salazaro: „Studi sui monumenti della Italia meridionale", sieht wohl hier nur echt italienische Arbeiten und geisselt „den kritischen Leichtsinn" früherer Forscher wie Schulz, Crowe und Cavalcaselle, welche an byzantinische Künstler denken. Selbst habe ich diesen hochinteressanten Fresco-Cyclus nur sehr oberflächlich studiren können.

[5]) Abgeb. bei Schulz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Atlas, Taf. XXXIX.

[6]) Sehr ungenügend abgebildet in Millin: „Voyage dans le midi de la France".

[7]) Abbild. in dem illustr. Kataloge: „Beschr. der Bildwerke der christl. Epoche" etc., Taf. LV., 434 u. 435.

[8]) Thesaurus veterum diptychorum v. J. 1759. Vol. II., S. 160.

[9]) Rerproduc. von d'Agincourt, Scultura, tav. XII., 1.; ein Teil auch von Didron in seiner Iconogr. chrét., S. 154.

[10]) „ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς". Ausgeg. von Didron; deutsche Uebersetzung von Schäfer.

18) Eine neulich entdeckte Freskenserie in S. Pietro zu Ferentillo, welche de Rossi dem VIII. bis X. Jahrh. zuschreibt.

19) Die alten Bronzethüren von S. Zeno in Verona[1]). — Die bekannten ehernen Thüren des Bonannus (aus der spätern Hälfte des XII. Jahrh.) an den Kathedralen von Pisa und Monreale (die letztgenannten abgeb. bei Gravina: Il duomo di Monreale, photogr. von Sommer in Neapel). — Auf dem prächtigen Bronzekandelaber im Dome von Mailand (XIII.? Jahrh.) findet man in den Ornamenten eingeflochten interessante Scenen u. a. auch aus dem alten Testamente[2]). — Für unseren Zweck von weit grösserer Bedeutung ist indessen ein reichlich mit ebensolchen Scenen in getriebenen Reliefs geziertes, bisher, wie ich glaube, kaum beachtetes Kreuz von vergoldetem Silberblech in S. Giovanni in Laterano (Ende des XIII. Jahrh.)[3]).

20) Die steinernen Façade-Reliefs von Wiligelmus und Nicolaus am Dome zu Modena (v. J. 1099) und S. Zeno in Verona (v. J. 1139.) — Der Taufbrunnen vom J. 1157 in S. Frediano zu Lucca, laut Inschrift von einem Robertus (enthält u. a. die Ausgabe des Gesetzes an Moses). — Einige Kapitälreliefs aus dem Kreuzgange beim Dome von Monreale.

21) In ikonographischer Beziehung aussergewöhnlich interessant ist eine mit Genesisscenen geschnittene Elfenbeintafel des X. oder XI. Jahrh. aus dem Mu-

[1]) Die Reliefs stammen augenscheinlich aus zwei verschiedenen Epochen. Unter den älteren, welche sich durch eine ungezähmte Rohheit des Stils und eine ungewöhnlich freie, obschon sehr ärmliche Erfindung auszeichnen, gehören nur wenige dem alten Testamente an. Die späteren dagegen, welche einen weit geschulteren Künstler und einen grösseren Anschluss an die Tradition zeigen, behandeln ausschliesslich alttestamentliche Aufgaben. Somit kommen die Vertreibung der Menschen aus dem Paradiese, der Brudermord und das Opfer Isaak's zwei Mal auf diesen Thüren vor. — Zur Ueberfülle findet man die Vertreibung zum dritten Mal unter den steinernen Façade-Reliefs, welche noch die Erschaffung Adam's mit den späteren Bronzebildern gemeinsam haben. (Kleine Photographie von Alinari).

[2]) Abb. in verschiedenen Jahrgängen von Didron's Ann. arch.

[3]) Phot. von Simelli, jetzt Hefner in Rom (Samml. christl. Antiquitäten, katalogisirt von Mgr. X. Barbier de Montault). Die Reliefs sind entweder binnen oder zwischen Kreisen angebracht, wo sich überhaupt eine Fläche darbietet. Auf der einen Seite hat man oben die erste Schöpfungsscene, so die Erschaffung Eva's und Gott mit dem Menschen sprechend; in der Kreuzschneidung: den Sündenfall; auf dem linken Kreuzarme: Gott offenbart sich den gefallenen Menschen im Paradiese und Gott richtet die sündigen Menschen; auf dem rechten Arme: die Vertreibung und die Arbeit (Taf. II., 10); auf dem Kreuzstamme (von unten beginnend): die Arche Noah's; die Verkündigung Abraham's (? in zwei Scenen) und der Betrug Jacob's (ebenso in zwei Scenen). — Auf der anderen Seite des Kreuzes finden wir oben den Traum Joseph's, so das Opfer Isaak's und den Traum Pharao's (?); in der Kreuzschneidung: die Kreuzigung (also als Gegenstück zu dem Sündenfall); am linken Kreuzarme: den Kampf Jakob's mit dem Engel und Jakob die Uebermuth Joseph's tadelnd; am rechten Kreuzarme: die Ankunft Joseph's zu seinen Brüdern und Joseph's Versenkung in den Brunnen; am Kreuzstamme: den Brudermord, das Opfer Kain's und Abel's, schliesslich den Traum und Altarbau Jacob's.

seum in Berlin[1]) (s. die zinkotypische Abbildung S. 22). — Der aus Elfenbeintafeln zusammengesetzte Altarvorsatz (palliotto) des XII. Jahrh. im Dome von Salerno; zwölf Tafeln enthalten je zwei alttestamentliche Scenen. Die Compositionen bezeugen vielfach byzantinischen Einfluss; die stilistische Behandlungsweise ist aber wesentlich selbstständig[2]).

22) Die Mosaiken der grossen octagonen Kuppel des Florentiner Baptisteriums, aus der späteren Hälfte des XIII. Jahrh.[3]).

23) Diesen nicht fernstehend und mit ihnen fast gleichzeitig sind die Fresken aus der *Schule Cimabue's* (Ende des XIII. Jahrh.) in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi[4]). — Fresken an den Archivolten des Baptiseriums in Parma (XIII. Jahrh.), u. a. die Geschichte Abraham's behandelnd.

24) Ein gemaltes Fenster im linken Querschiff der Oberkirche von S. Francesco in Assisi. In Vierpässen sieben Schöpfungsscenen und ebenso viele Bilder aus der Geschichte des Sündenfalls und dessen Folgen[5]).

25) Mit den Reliefs auf dem Brunnen zu Perugia von Niccolò und Giovanni Pisano, auf dem Ciborium des *Arnolfo di Cambio* in S. Paolo fuori le mura (Sündenfall[6]) und erstes Opfer), den giottesken Reliefs auf dem

---

[1]) Nr. 455. Abb in dem illustrierten Kataloge, Taf. LVIII.; photographirt von Simelli. Die Schöpfung und der Sündenfall wird in zehn Reliefs geschildert: 1) Gott offenbart sich über dem Wasser und scheidet das Licht von der Finsterniss; 2) er wird von den Engeln verehrt; 3) er segnet einen Baum; 4) er setzt die Himmelslichter an die Veste; 5) er schafft Vögel und Fische; 6) die Erschaffung Adam's; 7) die Erschaffung Eva's; 8) der Sündenfall; 9) die Furcht der gefallenen Menschen vor Gott; 10) die Vertreibung aus dem Paradiese. — Die Verfasser der „Beschreib. der Bildwerke der christl. Epoche" der Museen in Berlin (1888) setzen diese Darstellungen in Verbindung mit dem Psalterium in Stuttgart, s. oben im Texte, 9).

[2]) Gute Photographie von Bartolani in Salerno. — Hier nenne ich noch ein Relief mit den aus dem Paradiese vertriebenen Menschen, welches ich mir aus der reichen Sammlung von Abgüssen von Elfenbeinsculptur des South-Kensington Museums notirt habe (ohne weitere Angabe als: „Front of a Casket. Northern? — 12th centy. — W. 674—1873—252").

[3]) Ueber den Ursprung dieser Mosaiken weiss man noch nichts Sicheres. Der byzantinische Charakter gewisser Figuren (wie besonders der neun Engelchöre) ist zwar augenscheinlich. Mehr Freiheit scheinen aber die alttestamentlichen Bilder zu zeigen. Bekanntlich nennt Vasari einen aus Venedig herübergekommenen Griechen Apollonius und den florentinischen Maler Andrea Tafi als die Urheber (s. übrigens Cavalcaselle e Crowe: Storia della Pittura, S. 297 ff.). Wie dem auch sei, so hat wenigstens der Meister seine Inspirationen im Allgemeinen sicher nicht von dem ungefähr gleichzeitigen Genesiscyclus der venezianischen Marcuskirche geholt. — Phot. von Alinari. Einer bei meinem letzten Besuch in Florenz begonnenen Restauration wegen muss mein Urteil sich hauptsächlich auf Photographien gründen

[4]) Phot. von Alinari in Florenz, Lunghi und Carloforti in Assisi.

[5]) Ich wurde lebhaft an die transalpine Glasmalerei erinnert. Vielleicht liesse sich hier, bei der Geburt der italienischen Glastechnik, eine sichere Beziehung zu der damals in voller Blüthe stehenden französischen Glasmalerei etablieren. — Thode („Franz v. Assisi", S. 548) nennt diesen Stil nur „alterthümlicher als Cimabue".

[6]) Abgeb. bei d'Agincourt: Scultura, tav. XXIII.

Campanile von Florenz und den noch bedeutenderen auf der Façade des Domes von Orvieto, wie mit den Fresken des *Pietro di Puccio* im Camposanto zu Pisa (Ende des XIV. Jahrh.), sind wir zwar schon ausserhalb den eigentlichen Grenzen des hier in Betracht kommenden Materials. Bei dem Zusammenhange aber, welcher zwischen der italienischen Renaissance und dem Mittelalter besteht, können wir indessen sehr lehrreiche Blicke noch weiter vorwärts werfen, z. B. auf die Fresken von Paolo Uccelli[1]), Masaccio[2]), Benozzo Gozzoli[3]) und Lorenzo Costa,[4]) auf die Reliefs eines Jacopo della Quercia[5]) und Ghiberti[6]), schliesslich sogar auf die weltberühmten Compositionen Raffael's und Michelangelo's in den apostolischen Palästen des Vaticans. Auch eine illustrierte, lateinische, in Venedig 1690 (apud Nic. Pezzana) gedruckte Bibel liegt mir vor den Augen. — Gelegentlich werden wir auch der mitteleuropäischen Bibelillustrationen der Renaissance gedenken. Ich nenne nur z. B. eine emaillierte Schüssel von Pierre Reymond (abgeb. in Gaz. d. B. Arts, 1880, II., S. 123, und bei Schultz: Kunst- und Kunstgesch,, fig. 73), eine Handschrift Henri's II. in der Nat. bibl. (s. Didron: Iconogr. chrét., S. 556), eine in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors befindliche, angebl. 1483 in Nürnberg gedruckte Bibel (mit Illustrationen in mit Wasserfarben übermaltem Holzschnitt), die Bilderbibeln von Holbein d. j. (v. J. 1538, neu herausgeg. von G. Hirth 1884) und Tobias Stimmer (v. J. 1576, G. Hirth 1881), eine Schaumünze von Hans Reinhart (v. J. 1536, abgeb. in der Zeitschr. f. bild. Kunst, 1885, Kunstgewerbeblatt, Nr. 9), fast genau kopiert auf einer ähnlichen Münze aus Island, im Nordischen Museum zu Stockholm (abgeb. in den Mitteil. der Gesellschaft für Beförderung des Nord. Mus. 1886). Einzelne Holzschnitte und Kupferstiche von Dürer, Lucas van Leyden u. a.

Um die Verbreitung gewisser Compositionen darzulegen, werfen wir noch einen Blick auf die finnländischen Kirchenmalereien des späteren Mittelalters und der Reformationszeit, d. h. auf die al secco-Bilder der Kirchen von Hattula (in der Nähe von Tavastehus), Ende des XV. Jahrh., und Storkyrö (in der Nähe von Wasa), v. J. 1560 (die letztgenannten stimmen mit den deutschen Bibelillustrationen in der Bibliothek zu Helsingfors nahe überein).

---

[1]) Chiostro verde, S. Maria novella in Florenz.

[2]) Capp. Brancacci in Carmine zu Florenz.

[3]) Camposanto in Pisa.

[4]) S. Giacomo in Bologna.

[5]) Am Brunnen in Siena (die Erschaffung Adam's und die Vertreibung, abgeb. von d'Agincourt, Scult. tav. XXXV, 11 u. 12) u. Portalreliefs an S. Petronio in Bologna.

[6]) Die ehernen Thüren des florentiner Baptisteriums.

Bekanntlich umfasst die Vorhalle von S. Marco den ganzen vorderen Arm der Kirche — doch so, dass der südliche Teil derselben in das Baptisterium und (Ecke zwischen der Piazza und der Piazzetta) eine besondere Kapelle, die Capp. Zen, umgewandelt ist. Diese also abgerechnet, haben wir noch als eigentliches Atrium einen breiten Gang, welcher auf zwei Seiten, nach Westen und Norden, um das gegen die Piazza hervortretende Schiff herumläuft. Gegen die Piazza hin öffnet sich diese Vorhalle durch vier Thüren, von welchen doch nur zwei, die grosse, mittlere Hauptthür und die kleinere äusserst an der nördlichen (linken) Ecke, als eigentliche Eingänge beabsichtigt sind. Ueber den zwei anderen sind gothische Fenster in der für den Dogenpalast eigentümlichen Form zu bemerken[1]). Besonders merkwürdig ist aber die Bildung der Decke dieser Halle — nach byzantinischem Geschmacke in kleinen, auf Zwickeln ruhenden Kuppeln gewölbt. Nur rechts und links von dem mittleren Eingange haben wir zwei breite Tonnengewölbe; sonst sind die Kuppeln nur durch Gewölbebögen getrennt. In dem nördlichen, linken Teile findet man, in der äussern Wand eine Reihe von gleichartig construierten, absidförmigen Vertiefungen. Doch hat eine derselben durch die Einfügung eines gothischen Fensters ihre ursprüngliche Halbkuppel eingebüsst; in der letzten ist eine Thür (gegen die Piazza de' leoni hin) durchgebrochen. Die Vorhalle endet gegen diese Seite ebenso mit einer Nische, wo sich der Eingang in das linke Querschiff befindet.

Wir haben, der notwendigen Orientierung willen, diesen flüchtigen Ueberblick auf die architektonische Anordnung der Vorhalle werfen müssen. Für die nähere Kenntniss des Grundrisses, wie der Verteilung der Mosaiken, verweise ich auf den grossen Plan von Kreutz[2]).

Die ganze Decke, wie die zugehörigen Wandlunetten und die Halbkuppeln der Nischen sind nun mit Mosaiken überkleidet, wovon der grösste Teil, d. h. mit Ausnahme einiger leicht erkenntlichen Rennaissancezusätze oder Erneuerungen, dem Mittelalter angehört.

[1]) Von den in Bronze gegossenen Thüren selbst sind die kleineren fischgratähnlich durchbrochen, die grössere und ältere Hauptthür dagegen mit ebensolchen Ornamenten in Relief geschmückt. Dies ornamentale Motiv ist bekanntlich antiken Ursprunges; wird in den architektonischen Hintergründen der byzantinischen Miniaturen nicht selten als Fensterfüllung gefunden. Indessen zeigen die Löwenköpfe der älteren Thür eher nordischen als byzantinischen Einfluss.

[2]) „Basilica di S. Marco"; reproduciert von Ongania in seinem kolossalen Werke über die Nationalkirche der Venezianer.

Die Mosaiken bilden einen grossen, in seiner Gesammtwirkung imponierenden Cyclus von Illustrationen, hauptsächlich zu dem ersten Buche Moses'. Sie beginnen rechts bei der Cappella Zen mit der Schöpfung; nur die letzten behandeln Aufgaben aus dem Exodus. Dass ich der Bequemlichkeit wegen die ganze Folge nach dem hauptsächlichen Teile genannt habe, mag der Leser mir entschuldigen. Die Aufzählung der einzelnen Scenen durch die beigefügten lateinischen Inschriften findet man bei Meschinelli: La Chiesa ducale di S. Marco, T. I.[1]) und in dem neuen Führer durch S. Marco von A. Pasini (Guide de la Basilique S. Marc, 1888). Für uns kann die systematische Vollständigkeit der Beschreibung keinesweges die Hauptsache sein. Die vollständige Publication Ongania's[2]) sämmtlicher Mosaiken in S. Marco überhebt uns auch in sehr willkommener Weise dieser undankbaren Aufgabe.

[1]) Venezia, 1753.

[2]) Die betreffenden Abbildungen befinden sich unter den Nrn. 46—49, auf den Tafeln XVII.—XX.

Die Schöpfungsgeschichte.

In der äussersten Kuppel rechts, gleich bei der Cappella Zen, haben wir erstens vierundzwanzig in drei concentrischen Reihen geordnete Scenen aus der Schöpfung und dem Paradiese, woran sich noch, in den Wandlunetten, als Fortsetzung einige Bilder aus dem irdischen Leben der ersten Menschen anschliessen.

Mit seltener Ausführlichkeit wird die Schöpfung geschildert. Bei den Worten: „in principio creavit Deus coelum et terram" sehen wir eine Composition (Taf. IX., 62.), welche weiter unten (s. I. Kap. *Die venez. Genesisdarst. u. die Cottonbibel*) näher beschrieben wird. Darnach schwebt die Taube des Geistes über die Tiefe. Gott tritt auf, scheidet das Licht von der Finsterniss, erschafft das Firmament, die Himmelslichter und die Thiere. Der Mensch wird geformt, der siebente Tag gesegnet; der Mensch erhält eine lebendige Seele und wird von Gott in das Paradies geleitet, wo er den Thieren ihre Namen giebt. Dann folgen die Erschaffung und die Präsentation Eva's, die Versuchung, der Sündenfall und seine Folgen, in mehreren Scenen. Gott verdammt die Schlange, giebt dem Menschenpaar Kleider und Werkzeuge und stösst sie aus dem Paradiese hinaus. „Hic incipiunt laborare."

Wie in der Hauptkuppel der Sophienkirche von Constantinopel werden die Zwickel von vier grossen Seraphim eingenommen (s. Taf. I., 8).

Die ersten Schöpfungsscenen

geben uns Veranlassung zu folgenden Bemerkungen.

Wir treffen in diesen Bildern höchst interessante Beispiele der naiven Worttreue der mittelalterlichen Kunst und der unbefangenen Todesverachtung, womit die Künstler zu der Behandlung der für die bildliche Darstellung unmöglichsten Aufgaben gingen. Das Eigentümlichste in dieser Hinsicht ist doch ohne Zweifel die *Scheidung des Lichts von der Finsterniss* (Taf. I., 1.). Vor dem segnenden Herrn stehen nämlich zwei strahlende Kugeln, die linke rot-

braun, die rechte dunkelblau, gegen einen graublauen Hintergrund, dessen linke Hälfte heller ist als die rechte. Hinter den Kugeln schwebt, mit weit ausgebreiteten Armen, ein Engel, dessen hübsche Figur ebenfalls an der allgemeinen Farbenscheidung teilnimmt. Sein gegen die Finsterniss gewendeter, linker Arm und der linke Flügel sind nämlich blau in blau gemalt, der rechte Flügel dagegen golden, der rechte Arm fleischfarbig mit rotbraunen Umrissen.

Diese *Farbensymbolik*, wonach das Rote — Licht, das Blaue — Finsterniss bedeutet und welche zuletzt auf dem warmen Farbencharakter des Sonnenscheins und des Feuers im Gegensatz zu den bläulich kalten Tönen der Dämmerung beruht, ist auch sonst in der mittelalterlichen Kunst sehr allgemein. Wenigstens in der byzantinischen ist das Feuer stets mit reinem Zinnober gemalt, wie auch alle brennenden oder leuchtenden Erscheinungen, z. B. die Pferde und der Wagen Elias' bei seiner Himmelfahrt (schon in dem vatican. Cosmas)[1]). In dem Pariser Gregorcodex Nr. 543 sind, aus demselben Grunde, die Kleider Christi in der Höllenfahrt und des Engels in der Vision Gregor's, hochrot; der thürhütende Cherub des Paradieses ist beinahe stets feuerfarbig. Noch eigentümlicher ist doch der durchgehend rot in rot gemalte Gottvater aus dem Hiobcodex der vaticanischen Bibliothek, Nr. 1231 (XIII. Jahrh.) u. s. w.

In der Regel malen die byzantinischen Künstler die Sonne rot, den Mond blau (selten grau oder sogar grün), mögen diese denn mit oder ohne personificierenden Medaillonköpfchen oder Brustbildern auftreten; so z. B. die ganz antikisierenden Sonnengottköpfe im vaticanischen Cosmas (fol. 96) und dem Pariser Psalter Nr. 139[2]). Selbst wo die Sonne, nach antikem Muster, als Helios in einer Quadriga auftritt (wie in dem Londoner Psalter v. J. 1066, fol. 61 v°), ist die ganze Gruppe zinnoberrot[3]). Im Hamilton-Psalter

---

[1]) Dasselbe auch in der italienischen Kunst, wie an der Kanzelwand in S. Fermo maggiore zu Verona, Fresco aus dem Trecento; ebenso in der Verklärung des heil. Franz, in S. Francesco von Assisi, Oberkirche (Jugendarbeit Giotto's), Abb. bei Thode, Franz v. Assisi, S. 131.

[2]) Ganz dasselbe Phänomen habe ich auf ausgemalten Bauernwagen in der Gegend von Palermo wahrgenommen.

In Capp. palatina findet man dagegen eine Ausnahme, indem nämlich bei der Schöpfung der Himmelslichter, sowohl die Sonne als der Mond golden erscheinen, nur mit dem Unterschiede, dass der Mond dabei auch einen silbernen Halbmond einschliesst. — Jacopo Torriti (Absidmosaik in S. Maria maggiore) hat den Schritt vollendet und die Sonne einfach golden, den Mond ganz silbern gemacht.

Die byzantinischen Sterne sind entweder golden, rot oder weiss.

[3]) Dagegen sind die Gruppen des Sol und der Luna, welche in den Mosaiken des rechten

ist die entsprechende Personification des von Kühen gezogenen Mondes blau in blau gemalt[1]).

Es ist darum eine bemerkenswerte Ausnahme, dass der Miniator der laurentianischen Genesis, bei der Scheidung des Lichtes und der Finsterniss, die Fläche einfach mit weiss und schwarz gefüllt hat. Einer abweichenden Auffassung folgen auch die Octateuchen, wo das Licht, wahrscheinlich nach der Farbe des klaren Himmels, blau in blau gemalt ist (näheres weiter unten).[2])

Besser in Uebereinstimmung mit der oben genannten Regel stehen dagegen die italienischen Künstler, welche in der spätern Hälfte des XIII. Jahrh. in der Kuppel des Florentiner Baptisteriums und auf der rechten Wand der Oberkirche S. Francesco von Assisi (Taf. II., 11.) die Schöpfungsscenen dargestellt haben. Das Licht und die Finsterniss sind hier durch kleine, nackte, kinderähnliche, respective rot in rot und blau in blau gefärbte Figuren personificiert[3]). Ihr verschiedenes Geschlecht — das Licht männlich, die Finsterniss weiblich — ist wohl, trotz der neuen Form, als eine antike Reminiscenz zu betrachten. Als Repräsentanten der Himmelslichter sind noch die rote Sonne und der blaue Mond zu beachten.

In den zwei ebengenannten Bildern schwebt in der Mitte die weisse *Taube des Geistes über das Meer*[4]), welche Scene unter den venezianischen Mosaiken

---

Seitenschiffs von S. Marco in Venedig vor der segnenden Gebärde der Apostel von ihren Säulen herunterstürzen, natürlich gefärbt.

[1]) Zwar ist sonst das antike Motiv hier in wunderbarer Weise-verdorben.

[2]) Nach Springer (S. 673) ist in dem Ashburnham-Pentateuch das Licht gelb, die Finsterniss dunkelblau.

[3]) In der „Metrical-Paraphrase" kommt eine Scene vor, welche, Springer zufolge, nach der Beischrift die Scheidung des Wassers von der Erde darstellen soll, welche aber, nach der Beschreibung zu beurteilen, weit besser zur Scheidung des Lichtes von der Finsterniss zu passen scheint. Unter dem auf dem Scheitelpunkte eines Halbkreises sitzenden Gott schwebt über dem Wasser ein „Engel" (die Personification der Finsterniss?), welcher sich mit dem Gewande das Antlitz verhüllt. Ueber Gott und innerhalb eines zweiten Halbkreises schwebt wieder ein Engel (das Licht?) mit einem runden Gefässe in den Händen, aus welchem ein Strahlenstrom sich auf Gott ergiesst. — Die Farben sind nicht angegeben.

Der Schnitzer der Elfenbeinreliefs von Salerno hat sich, beim Mangel an Farben, dadurch geholfen, dass er in der ersten Scene, wo die Taube über dem Wasser fliegt, auf zwei runden Scheiben die Worte „Lux" und „Nox" geschrieben (Taf. II., 9a). Ganz übereinstimmend finden wir in der entsprechenden Scene der Berliner Tafel die Worte „Lux" und „Ten" (ebrae), s. weiter unten die zinkot. Abb. Künstlerischer ist indessen der Meister des Paliotto bei der Erschaffung der Himmelslichter verfahren, indem hier Luna und Sol in Halbfiguren die Hände anbetend gegen den Schöpfer strecken (Taf. II., 9b).

[4]) Den vollkommen freien Interpretationen der abendländischen Kunst haben wir überhaupt nicht zu folgen. Eine sehr eigentümliche Auffassung wollen wir indessen nicht ganz vorübergehen lassen. In dem von Didron citierten Gebetbuche (XIV. Jahrh.) sieht man nämlich den heiligen Geist in der Gestalt eines kleinen Kindes auf den Wellen der Urwelt umhertreiben (s. „Iconogr. chrét-

Venedig.

1

Scheidung des Lichtes von der Finsterniss.

2

Primitive Teichlandschaft.

3

Gott giebt Adam eine lebendige Seele.

4

Das Paradies.

5

Erschaffung Eva's.

6

Nach dem Sündenfalle.

7

Gott richtet Adam u. Eva.

8

Seraphim.

Scheidung des Lichtes von d. Finsterniss. 9 Anbetung d. Engel.

9 a.

Erschaffung der Bäume. Ersch. der Himmelslichter.

9 b.

11

Assisi, S. Francesco.

12 d.

12 c.

Ein Engel bringt Adam eine Hacke.

Bonannus, Monreale.

Silbernes Kreux in S. Giovanni in Laterano.

10

Die Arbeit.

Bonannus, Monreale.

12 a.

Erschaff. Adam's.

12 b.

Erschaff. Eva's.

Das Gericht. Nach d. Sündenfall. Die Vertreibung. Die Arbeit.

als besondere Darstellung auftritt. Hier, in S. Marco, ist das Wasser nicht blau, sondern dunkelgrau („und es war *finster auf der Tiefe*; und der Geist Gottes schwebte *auf dem Wasser*"). Man wird nämlich finden, dass die Farbe des Dunkels in der byzantinischen Kunst weit mehr variiert als die des Lichts. Unter den benutzten Farben nimmt das Schwarze indessen keineswegs den Platz ein, welchen man ihm wohl zuteilen möchte. Wo es sich aber nicht um einen symbolischen Gegensatz zum Lichte handelt, kommt auch nicht das Blaue in Betracht, sondern ausser schwarz, gewöhnlich braun oder besonders purpur. Die letztgenannte, tief-braunviolette Farbe ist auch in den venezianischen Mosaiken meistens zur Bezeichnung des Dunkels verwendet. Auch sonst ist sie in byzantinischen Bildern sehr gewöhnlich.[1]) — Für die Beurteilung des koloristischen Sinnes der byzantinischen Malerei ist diese Thatsache sicher nicht ohne Bedeutung.

Die goldenen Sterne bei der *Erschaffung der Himmelslichter* haben eine kalligraphische Form, welche den byzantinischen Sternen immer eigen ist. Die rote Sonne und der blaue Mond tragen hier, wie auch weiter vorwärts im Traume Joseph's (dritte Kuppel), Gesichter, welche längst jede Erinnerung an ihren antiken Ursprung verloren haben. Die Composition zeigt sonst Uebereinstimmung mit derselben auf dem paliotto in Salerno (s. Taf. II, 9b).

„*Fiat firmamentum in medio aquarum*": Die blaue Himmelskugel (ohne Sterne) steht über dem Wasser, welches durch weisse, wurmähnlich gebogene Striche auf blauem Grunde angedeutet ist. Im Gegensatz zu den zwei obenerwähnten toskanischen Schöpfungsbildern ist hier, ebensowenig wie vorher in der Urscene mit der Taube und nachher fortwährend in der Fortsetzung des Cyclus, der leiseste Versuch zu einer perspektivischen Darstellung der horizontalen Wasserfläche gemacht, sondern erscheint der Hintergrund nur teppichähnlich ausgefüllt. Dies bezeichnet den allgemeinen Standpunkt der byzantinischen Kunst. Die Meister der Mosaiken des vorhergehenden Jahrhunderts auf Sicilien wussten ja auch nichts besseres.

Ganz besonders merkwürdig ist aber die Gestalt Gottes, welche in den

---

tienne", S. 458). Vielleicht ist hier die Vorstellung des ausgesetzten Moses' auf diese Schöpfungsscene überführt.

[1]) In älteren byzantinischen Malereien sind sogar bisweilen die Teufel purpurn gefärbt, wie z. B. in dem Pariser Gregor Nr. 510. Die berühmte „Nacht" in dem Pariser Psalter (s. Bayet, „L'Art byzantin", fig. 48) ist ein hehres Weib in dunkelviolettem Chiton und mit einem blauen, nach antiker Weise über den Kopf wehenden Schleier. Selbst die Fleischfarbe ist bläulich grau. Ganz ähnlich violett sind die in den Octateuchen vorkommenden Personificationen der Nacht. — Die sehr charakteristische Anwendung der violetten Farbe zur Bezeichnung des Dunkels, besonders in den Hades-scenen, schon des älteren vatican. Vergilius, deutet auf den antiken Ursprung dieser Sitte.

venezianischen Schöpfungsscenen sich überall in derselben Weise wiederholt. Jugendlich und bartlos, wie in altchristlichen Zeiten und nachher noch in den Schöpfungsminiaturen der karolingischen Bibeln, sogar noch teilweise in der „Metrical Paraphrase", in der spätbyzantinischen Kunst aber nur in gewissen Fällen[1]) — durch den Kreuznimbus mit Christus identificiert, steht er mit der Gebärde seines allmächtigen Segens, in weisser Tunica und Purpurmantel mit aufgesetzten Goldlichtern, vor dem Geschöpf. Seine Stellung ist genau dieselbe, welche seit altchristlichen Zeiten bei ähnlichen Gelegenheiten, besonders bei Christus, als sprechend und wunderthätig dargestellt, und vor Allem in der Gestalt des Verkündigungsengels, zur Anwendung gekommen war.[2]) Die ruhig schreitende Figur ist nämlich nach rechts (vom Beschauer) gewendet und halb von der Seite gesehen. Der freie rechte Arm ist weit vorgestreckt und mit der linken Hand ist nicht nur der Mantel um den Körper gezogen, sondern auch das Kreuzscepter gehalten (z. B. Taf. I., 1.). — Gewöhnlich ist der Schöpfer hier von assistierenden, in weissen, antik geschnittenen, mit Ueberschlag gegürteten Chitonen gekleideten Engeln begleitet. Nur in ein paar Scenen, bei der Schöpfung der Reptilien und dem Segnen des siebenten Tages, sind sie, wie die antiken Matronen und nachher die heiligen Weiber der christlichen Kunst, bis auf den Kopf in (weisse) Mäntel gehüllt.[3])

Bei der *Scheidung des Trockenen vom Wasser* schwebt wieder die blaue Himmelskugel vor, oder, wie es gemeint ist, über der wassergefüllten Fläche, welche braune Erdzungen kreuzweise teilen. Schematischer kann der Verlauf nicht ausgedrückt werden. — Dabei steht wieder der junge segnende Gott.

---

[1]) Welche weiter unten näher angegeben werden.

[2]) Die ganze Stellung ist, wie die sprechende Gebärde selbst, sicher von antikem Ursprunge. Wenigstens findet man sie vollständig schon in dem älteren vaticanischen Vergiliuscodex und in dem ambrosianischen Iliasfragmente. — Das schönste Beispiel des byzantinischen Typus haben wir in der Par. Nr. 510, fol. 3., Verkündigung Mariä.

[3]) Uebrigens ist die Assistenz von Engeln auch sonst den bewahrten Genesisdarstellungen nicht fremd. Wir werden unter den ikonographischen Bemerkungen einige Beispiele anführen. Hier erinnere ich noch an die Scene aus der Cottonbibel (s. Taf. IX., 63), welche uns ebenso weiter unten beschäftigen wird. In der Pariserbibel Karl's des Kahlen staunt ein Engel (in Halbfigur) über die Erschaffung Adam's. — Eine überraschende Entwickelung nahm das Motiv in der spätmittelalterlichen Kunst Italiens. Erst auf der Domfaçade von Orvieto bekommen nämlich die Engel ihre volle und eigentliche Bedeutung einer milden Resonnance zu dem in den heil. Hauptfiguren angeschlagenen Grundtone. (s. Taf. III., 14. u. 18.). Diese ihre Rolle wurde von Ghiberti in seinem Schöpfungsrelief noch entwickelt (s. Perkins: Scult. ital., Atlas, pl. XVI.).

Was die spätere Kunst Mittel-Europas betrifft, so sind, wenigstens bei den Schöpfungsscenen unter den Portalsculpturen der Kathedrale von Chartres, Engel anwesend. Ein fliegend anbetender Engel auch bei der Erschaffung Eva's auf den Bernwardthüren von Hildesheim, XI. Jahrh., zwei ähnliche bei derselben Gelegenheit in Hattula (s. unten die Abb. im Texte).

Ikonographische Bemerkungen.

Bevor wir weiter fortschreiten, müssen wir aber den ersten Schöpfungsscenen in der byzantinischen und italienischen Kunst überhaupt eine vergleichende Untersuchung widmen, welche nicht nur die Eigenartigkeit der venezianischen Compositionen feststellen, sondern uns auch wichtige Folgerungen über das Alter einer andern, weit verbreiteten Redaction erlauben wird.

Wir sind nämlich — was die Schöpfung und das Leben der ersten Menschen betrifft — zweifelsohne berechtigt, folgende Bilderserien als zusammengehörend zu behandeln: *die Mosaiken von Palermo, Monreale* und *Florenz, die Fresken von Ferentillo*[1]) *und Assisi, den paliotto von Salerno, die Elfenbeintafel im Berliner Museum* und *das getriebene Kreuz von S. Giovanni in Laterano*, weil im Allgemeinen und trotz der Verschiedenheiten gewiss eine gemeinsame Redaction ihnen ursprünglich zu Grunde liegt. Bemerken wir gleich die Eigenheit des *auf der Weltkugel sitzenden Schöpfers*, welche nur in den Mosaiken von Palermo und auf dem Altarvorsatze in Salerno fehlt. Das Auftreten dieses nunmehr äusserst seltenen Motivs[2]) in gleichnamigen Bildern, muss schon an und für sich die Aufmerksamkeit erregen, und ein näherer Vergleich kann den eben ausgesprochenen Satz nur bestätigen. — Gott tritt meistens unter dem bärtigen Typus Jesu auf (in Florenz sogar mit Kreuznimbus). Da aber das lateranische Kreuz und besonders die Tafel von Berlin ihn, in frühchristlicher Weise, als Knaben vorführen, so deutet dies auf das bedeutende Alter dieser Redaction. — Wir kommen noch auf diese Frage später zurück.

Auch ist die *erste Scene* in allen diesen Cyclen[3]) (Salerno einigermassen ausgenommen) in auffallend übereinstimmender Weise behandelt. In einem Kreise offenbart sich Gott-Christus in Halbfigur (fehlt in Salerno). Die Taube

---

[1]) Selbst habe ich nur die Photographien, welche Herr Com. de Rossi in Rom mir mit grösster Freundlichkeit mitteilte, gesehen, unter welchen doch leider gerade die Schöpfungsscenen fehlten. Indessen ist die Zeichnung von der Erschaffung Adam's, welche der berühmte Archäologe in seinem Bulletino 1879 publiciert, genügend um meine Klassification zu rechtfertigen.

[2]) In repräsentativen Compositionen *aus älterer Zeit*, wie in den römischen und ravennatischen Absidmosaiken und gewissen karolingischen Miniaturen, dagegen ziemlich allgemein; auch als Wunderthäter und Lehrer sitzt Christus bisweilen auf der Weltkugel (z. B. zwei Mal auf den bekannten Elfenbeindeckeln im Domschatze zu Mailand, VI. Jahrh.). Aus der späteren Kunst kenne ich (ausser den Genesisbildern) nur ein paar vereinzelte Beispiele: Himmelfahrt Christi, byzant. Elfenbeinrelief wohl aus dem X. Jahrh. (Samml. Carrand; s. Labarte, I., pl. IX.) und zwei Mal unter den Fresken von S. Angelo in Formis (Christus spricht mit dem samaritischen Weibe und mit der Ehebrecherin, Abb. bei Salazaro: Monumenti dell' Italia merid., fasc. IX e X).

[3]) Das betreffende Bild in Ferentillo mir nicht bekannt.

schwebt (in den sicilianischen Mosaiken in einem, von Gott niederfliessenden Wasserstrom) zum Meere herab. In Monreale bilden die Wellen einen Greisenkopf.[1]

In Palermo gehen aus dem Kreise Lichtzungen hervor: *die Schöpfung des Lichtes*, welches in Monreale ausführlicher und besonders behandelt wird. Vor dem auf der Weltkugel sitzenden Schöpfer verneigen sich die Engel, dabei Lichtzungen gegen ihn ausstrahlend. Ganz dieselbe Composition haben wir nun ebenso auf der Berliner Tafel; nur sind die Lichtzungen weggelassen, sodass das Ganze sich zu einer *Huldigungsscene* gestaltet. Dasselbe auf dem paliotto, doch steht hier der Schöpfer (s. Taf. II., 9a).

Die *Mosaik von Florenz* und das *Frescobild von Assisi* (s. Taf. II., 11) vereinigen in eine Composition alle die ersten Momente der Schöpfung: ausser dem ursprünglich erwähnten, noch die Scheidung des Lichtes von der Finsternis, die Sonne und den Mond (Schöpfung der Himmelslichter), die Fische im Meere, die Säugetiere auf dem Lande und die Vögel in der Luft. In Assisi erscheinen noch, in dem vielfarbigen Kreise, welche die Halbfigur Gottes umschliesst, anbetende Engelchen.

Vollkommen in Uebereinstimmung mit dieser Composition ist auch die erste Scene des *lateranischen Kreuzes* angeordnet. In einem mit Sternen besäeten Halbkreise sieht man den Schöpfer; die Taube fliegt herab; rechts und links die Personificationen des Lichtes und der Finsterniss; unten die Fische im Meere (s. Taf. II., 10).

Die *Berliner Tafel* zeigt eine bemerkenswerte Uebereinstimmung mit der Mosaik von Monreale einerseits und dem Altarvorsatze von Salerno andererseits. In einem Kreise erscheint der jugendliche Schöpfer (mit Kreuznimbus) zwischen A und Ω. Darunter die Worte „Lux“ und „Ten“ (ebrae) in kleineren Kreisen und die Taube, welche die Unschicklichkeit des Künstlers auf dem (bartlosen) Wasserkopfe sitzen lässt (s. die Zinkotypie). — Auf dem Altarvorsatze liest man die Worte „Lux“ und „Nox“, ebenso in Kreisen; sonst nur die über dem Meere schwebende Taube (s. Taf. II., 9a).

---

[1]) Dieses eigentümliche Motiv geht, ebenso wie die Jugend des Schöpfers auf der Elfenbeintafel und dem Kreuze, unzweifelhaft auf altchristliche, sogar antike Vorbilder zurück. In den Katakombenmalereien haben wir mehr als ein Beispiel davon. In dem Garten des deutschen Institutes zu Rom sieht man auf einem Sarkophage auf Seeungeheuren reitende Wassernymphen. Die Wellen sind, ganz wie in Monreale, nur die Fortsetzung des wallenden Bartes eines in der Mitte stehenden Kopfes, dessen Bedeutung als Wasserpersonification noch die hörnerförmigen Krebsklauen bezeichnen. — Auch das letztgenannte Attribut ging bekanntlich auf die christliche Kunst (Jordan in den ravennatischen Mosaiken und „Mare“ in den karolingischen Kreuzigungsreliefs) über.

Elfenbeintafel im Berliner Museum.

Wir gehen zu den folgenden Schöpfungsmomenten über.

Palermo: die Scheidung des „Wassers unter der Veste von dem Wasser über der Veste" ist äusserst rebusartig dargestellt: zwei breite, concentrisch gezeichnete Ringe, von einem wellenförmigen Rahmen (den Wolken?) umschlossen. Der innere Kreis ist mit Wasser gefüllt, welches noch radförmig den festen Kern in drei Teile zerschneidet. Dahinter kommt der Oberteil des segnenden Gottes zum Vorschein. — Die Scheidung des Landes vom Wasser: Gott steht auf dem Strande der See, über welcher sich das Land mit einzelnen Bäumen erhebt; zwei kurze Ströme fliessen herab — eine an das Hieroglyphische streifende Concentration der Natur. — „Fiant luminaria" . . .: Gott, wie im vorigen und fortwährend in den folgenden Bildern, in der oben (S. 18) sogenannten „Verkündigungsstellung", segnet einen blauen Kreis, welcher von der Sonne, dem Mond und kalligraphischen Sternen gefüllt ist.

Monreale: Das zweite Bild haben wir schon erwähnt. Die Scheidung der Gewässer ist ganz anders aufgefasst als in Palermo, aber noch rätselhafter. Gott sitzt, wie in allen Schöpfungsbildern, mit Ausnahme des ersten, auf der Himmelskugel. Oben sieht man einen Kreis, dessen unterer Teil vom Wasser eingenommen wird; unten wieder Wasser, worauf die Himmelskugel ruht. Die Scheidung des Trockenen vom Wasser: wie in Palermo. — Demnächst legt Gott schöpfend die Rechte auf die rote Sonne, welche mit dem blauen Monde und den goldenen Sternen gegen concentrische, vielgefärbte Kreise hervortreten. —

Die Huldigungsscene auf den *Elfenbeinreliefs* (Berlin und Salerno) sind schon erwähnt. Dieselbe Uebereinstimmung auch in der zweiten Scene, wo Gott, in der Gegenwart der Engel, einen Baum segnet. Bei der Einsetzung der Himmelslichter gehen aber die beiden Genesisserien wieder auseinander. Auf der Berliner Tafel scheint der Schöpfer mit unschön erhobenen Händen die Sonne und den Mond auf den Himmel zu befestigen. Sieht man hierin eine allgemeine Anschliessung an die Auffassung des Meisters der Mosaiken von Monreale, so nähert sich dagegen der paliotto der Mosaik in Palermo, zu gleicher Zeit die erste bemerkenswerte Uebereinstimmung mit den Genesisbildern von Venedig zeigend. Der bärtige Gott segnet einen Kreis mit Sonne, Mond und Sternen. Die grossen Himmelslichter schliessen anbetende Personificationen ein (Taf. II., 9b)[1]).

[1]) Die Darstellungen *des gemalten Fensters* in Assisi (S. Francesco, linkes Querschiff, Oberkirche) zeigen Compositionen von selbstständiger Erfindung. Gott sitzt in allen Schöpfungsscenen

Kondakoff leitet die Mosaikcompositionen, sowohl die in Venedig, als die sicilianischen, von der Redaction ab, welche wir gleich in den spätbyzantinischen Bilderbibeln antreffen werden. Indessen, wenn man den grossen, bei dem ersten Blicke einleuchtenden Unterschied zwischen den Darstellungen in Venedig und auf Sicilien bedenkt, so muss diese Behauptung schon à priori höchst unwahrscheinlich vorkommen. Ein Vergleich mit der von diesem Verfasser besonders hervorgehobenen *Florentiner Bibel* (Plut. V., 38) bestätigt vollkommen unsere Zweifel. Was wir hier finden, ist nämlich wieder so verschiedenartig, dass der byzantinische Ursprung der bisher behandelten Redaction sogar fraglich erscheinen kann.

Es liegt ja schon darin ein wesentlicher Gegensatz zu den vorher betrachteten Serien, dass Gott in keiner von den Schöpfungsscenen persönlich auftritt, nicht einmal von Engeln vertreten ist, wodurch auch die Bilder jedes künstlerische Interesse einbüssen. Sie sehen ja fast wie physische oder chemische Experimente aus. Nur als eine Art von Eingangsbild findet man auf auf fol. 1 v⁰, in der ersten der fünf die Seite füllenden Abteilungen, Gott-Vater als Greis (in dem Abrahamstypus) in weissen Kleidern und in einer blauen Mandola[1]), von fünf Engelchören, Seraphim, Tetramorphen und brennenden Rädern[2]) angegeben. Es ist also eine von den in der byzantinischen

---

auf einem Thron, von vorne gesehen und wendet sich nur segnend gegen das Erschaffene. Scheidung des Lichtes von der Finsterniss: ein doppelter Kreis, das Innere violett (die Finsterniss), das Aeussere gelb (das Licht); Scheidung des Landes vom Wasser: ein zwischen dem Wasser und dem Lande geteilter Kreis; die Himmelslichter: ein blauer Kreis mit rotem Centrum (die Sonne?) und vier grossen Sternen in dem Umkreise; die Tiere und dann die Menschen stehen vor dem Herrn. Dieser greift mit den Händen ein, sei es dass er den Menschen modelliert oder die Rippe herauszieht. Schliesslich ruht er, wie in Monreale, ganz en face gesehen.

[1]) Auf der Domfaçade zu Modena wird ebenso die Serie von Genesisscenen von einer repräsentativen Figur des Gott-Vaters geöffnet. Er erscheint aber hier nur in Halbfigur und die Mandorla wird von zwei Engeln getragen.

[2]) In der spätbyzantinischen Kunst sind die drei obersten Engelchöre: Throne, Cherubim und Seraphim, nebst der Abart der Tetramorphen sehr allgemein (s. „Hermeneia", S. 99) ohne doch dass ein ganz fester Unterschied und vollkommen bestimmte Typen wahrgenommen werden können. Nach der biblischen Erzählung stellte z. B. Gott einen Cherubim als Hüter der Paradiesthür; selten ist aber derselbe in den künstlerischen Darstellungen der Vertreibung oder des jüngsten Gerichts durch über die Flügel zerstreute Augen als ein „Vieläugiger" bezeichnet (so z. B. in dem Par. cod. 510). — Jesaia giebt uns in seinem 6. Kap. eine Beschreibung der Seraphim: „Seraphim standen über ihm, ein jeglicher hatte sechs Flügel; mit zweien deckten sie ihr Antlitz, mit zweien deckten sie ihre Füsse und mit zweien flogen sie." Nichts desto weniger treten gewöhnlich die zu verbergenden Körperteile mit besonderer Deutlichkeit hervor. Doch findet man auch nicht selten „Vielgeflügelte", deren Gesichter nur zwischen den Flügeln hervorgucken. Nach Jesaia riefen sie zu einander: „heilig, heilig, heilig", und somit sieht man bisweilen in byzantinischen Ceremoniecompositionen (wie in dem vatican. Cosmas), auch wo es keineswegs von der Vision Jesaia's die Rede ist (wie z. B. in Par. cod. 74, fol. 1), Seraphim ein jeder mit der Beischrift

Kunst so sehr beliebten Ceremoniecompositionen (das nächststehende Analogon ist wohl die gewöhnliche Darstellung der Vision Jesaia's), welche mit den damit zusammengestellten Schöpfungsscenen nur in der Weise zusammenhängt, dass drei von der segnenden Hand Gottes ausgehende Strahlen die zweite Abteilung trifft, wo die Scheidung des Lichtes und der Finsterniss sich vollzieht. Wir haben schon oben (S. 16) die Eigentümlichkeit dieses Bildes angegeben.

In den gleich unten folgenden zwei Abteilungen wird die Scheidung des Wassers von der Erde veranschaulicht. Man muss wirklich dem Künstler eine gewisse unbefangene Erfindungsgabe nachrühmen. Denn in dem ersten dieser Bilder hat er seine ockergelben Felsen mit Wasser (blau) übermalt, so dass sie nur wenig durchschimmern; während dieselben in dem folgenden sich siegreich über die schuppenförmigen Wellen erheben. Auf dem goldenen Grunde steht der Himmel wie ein blauer Regenbogen. — In der letzten und untersten Abteilung, welche sich über die ganze Breite des Blattes erstreckt, sieht man eine echt byzantinische Landschaft mit blau- und gelb-grünen Felsen und einer höchst schematisch behandelten Vegetation.

Die Erschaffung der Himmelslichter, auf fol. 2 v°, ist ganz in Uebereinstimmung mit den Scheidungsscenen componiert. Die rote Sonne und der blaue Mond stehen, als kleine Profilmedaillons, auf einem blauen, regenbogen-ähnlichen, mit goldenen Sternen übersäeten, konkaven Bande. Unten eine bis zur äussersten Concentration gehende Bezeichnung der Erde: eine grüne, ovale Insel mit einem kleinen See, von einem blauen Meerbande umschlossen — das Ganze halb landkarten-ähnlich dargestellt.

Es steht somit ausser jedem Zweifel, dass der Illustrator der Florentiner Bibel seine Ideen ganz anders woher geschöpft haben muss, als die Mosaicisten von Palermo, Monreale und Venedig. Seinen Vorstellungen sind dagegen den Miniaturen der vaticanischen *Octateuchen* nahe verwandt. Der Kürze wegen

---

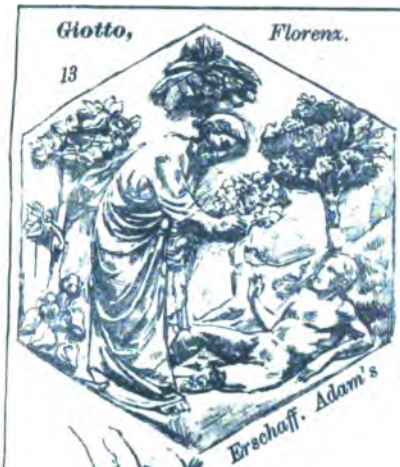
„ἁγιος". Auch trägt der alleinstehende Erzengel in der oberen Abteilung der pala d'oro in Venedig dieselbe Legende der dreifachen „ἁγιος", u. s. w.

Der Angabe Daniel's gemäss sind in älteren Darstellungen die Räder (durch die rote Farbe und durch Flammen) nur einfach als brennend bezeichnet (Dan. VII., 9); dies schon in der Wiener Genesis und in der syrischen Handschrift Rabula's, VI. Jahrh. Die Flammen sind aber schon in der Bibel der Laurentiana und im Dome von Monreale als Flügel gedeutet und die typische Form der „Throne" wird nunmehr zwei rote, durch einander getretene geflügelte Räder (bisweilen wie in dem Hiobcommentar, vat. gr. Nr. 1231, XIII. Jahrh,' mit Augen); vergl. Hesekiel, X., 9, 10 u. 12.

In dem Baptisterium zu Florenz und in demselben der Markuskirche zu Venedig sind alle neun Chöre vertreten — doch nicht in ganz übereinstimmender Weise. Hier ist indessen nicht der Platz auf diesen Gegenstand einzugehen. S. übrigens die Angaben des Malerbuches und die Bemerkungen dazu von Didron (deutsche Uebersetz., S. 99).

Giotto, *Florenz.*

13



Erschaff. Adam's

15

Paolo Uccelli, *Florenz.*
Erschaffung Adam's.

Jac. d. Quercia, *Bologna.*

19

Erschaffung Eva's.

Orvieto, Domfaçade.
Erschaffung Adam's.

14

Gott nimmt die Rippe aus der Seite Adam's.

16

Schule Cimabue's.

Assisi, S. Francesco.
Erschaffung Eva's.

17

Erschaff. Eva's.

Sarkoph. im Lateran-museum.

Gott giebt den Menschen Arbeit.

18

Orvieto, Domfaçade.
Erschaffung Eva's.

20

Erschaff. Eva's.

Tobias Stimmer's *Bilderbibel.*

citieren wir in dem Folgenden hauptsächlich den älteren (Nr. 747), gelegentlich doch die wichtigsten Unterschiede bemerkend.

Fol. 14 v°. Die Hand Gottes in einem blauen Kreise. Unten eine schwarze Schicht (die Finsterniss) über einer viel breiteren blauen (dem Wasser), durch welche ockergelbe Felsen hervorschimmern. Auch hier vermisst man die Taube. — Fol. 15 r°: Die Scheidung des Lichtes und der Finsterniss. Das Dunkel purpurn, das Licht blau (s. oben S. 17), senkrecht getrennt. In der Finsterniss (links) steht ein violett gefärbtes Weib, ihr gegenüber dagegen ein blau in blau gemalter Knabe mit einer Fackel, beide mit über dem Kopfe wehenden Schleiern. Die sehr bewegte Figur des Lichtes eilt, nach der aus einem Himmelssegment mahnenden Hand Gottes umschauend, mit hoch erhobener Hand die Welt zu beleuchten. — Man bemerke die Uebereinstimmung mit den zwei Personificationen der Nacht und der Morgenröte in dem Pariser Psalter Nr. 139[1]).

Fol. 15 v°. Die Scheidung der Wasser: zwei Wasserschichten werden durch ein regenbogenförmiges, nach unten concaves Himmelsband getrennt — dies heisst wenigstens Worttreue! — Aus einer Wiederholung desselben Bildes auf dem recto des folgenden Blattes fliesst das Wasser zu einem anderen nahestehenden Gemälde über, wo man eine landkartenähnlich dargestellte, von dem Wasserstrom umflossene, reich blühende Inselgruppe findet. — Auf den folgenden Seiten werden diese seltsamen Naturerscheinungen wiederholt, der concave Himmelskreis doch von Sonne, Mond und (roten) Sternen, die Erde und das Wasser von Tieren gefüllt.

Um nach dieser notwendigen Excursion zu unseren venezianischen Mosaiken zurückzukehren, so wollen wir sie in diesem Zusammenhange mit Rücksicht auf

die Landschaft

betrachten. Sie nehmen nämlich in dieser Hinsicht eine für das Mittelalter bemerkenswerte Stellung ein. Was die byzantinische Kunst, wovon wir hier in erster Linie sprechen müssen, sonst zu bieten hat, geht selten über die dürftigste Andeutung des Lokals hinaus, oder beschränkt sich doch, auch in den besten Fällen, wie z. B. in der grossen Mosaik im rechten Seitenschiff von S. Marco, welche das Gebet Christi im Oelgarten darstellt und deren wir noch zu gedenken haben, auf einen schematisch behandelten, kahlen Felsen,

[1]) Abbild. Bayet: L'Art byzantin, Fig. 48. Doch ist der Knabe hier nicht nur anders gestellt, sondern auch natürlich gefärbt.

dessen oft scharf gebrochene, gelbgraue oder in verschiedenen Farben bunt gemalte Formen nur wenige hier und da gepflanzte Bäume und fast ornamentale Blumen tragen. Unerwartet finden wir dagegen in den Genesisbildern der Vorhalle eine reiche Gesträuchvegetation, welche in mehreren Scenen den ganzen Hintergrund ausfüllt. So weit kam auch Giotto nicht[1]).

Zwar erhebt sich die Behandlung nicht viel über den gewöhnlichen primitiven Standpunkt. Von einer perspektivischen Tiefe ist selbstverständlich keine Rede. Das Ganze bildet nur den *kulissenähnlichen Abschluss* der Composition. Die Bäume folgen weit mehr den Regeln der arkaischen Kunst, als denjenigen der Natur. In arkaischer Hinsicht am weitesten geht der Künstler in der Zeichnung eines Lilienbaumes in einem der Zwickel. Die Krone bildet nämlich eine regelmässige Linse, auf deren purpurnem Grunde die sehr grossen, weissen Blumen teppichartig in Reihen geordnet sind. Die Einfügung der parallel mit der Bildfläche gewandten Blätter und Blumen in einen gemeinsamen, dunkeln, oft scharf begrenzten Hintergrund ist sonst die Weise, womit sich die mittelalterlichen Künstler öfterst den Schwierigkeiten einer naturgemässen Wiedergabe überhoben. Auch in unseren Mosaiken sind solche wie gepresst aussehende, oder noch besser, wie behufs einer wissenschaftlichen Demonstration schematisch dargestellte Pflanzen nicht selten. Das beste Exemplar ist vielleicht die Eiche, worunter Abraham, über der linken Eingangsthür zu der Kirche, die drei Engel bewirtet (wir kommen noch auf dieses Bild zurück). — In den Paradiesscenen, welche in erster Linie die Veranlassung zu diesen Betrachtungen gegeben, bemerken wir ausserdem Bäume, deren Blattwerk mit grösster Sorgfalt schuppenförmig geordnet ist (s. z. B. Taf. X., 71); oder stehen die Blätter zu den beiden Seiten der Aeste, stets aber ihre volle Breite zeigend. Auch kommen Bäume vor mit spiralförmig, nicht um den Stamm, sondern in eigentümlicher Weise um die Krone laufenden Blätterreihen (z. B. Taf. I., 5), ebenso mit blau gefärbter Laubmasse. — Soll ausnahmsweise die Art des Baumes angegeben werden, so geschieht dies selten und nur in den leichtesten Fällen, wie z. B. bei Cypressen und Palmen (z. B. Taf. I., 6) durch den hauptsächlichen Charakter oder Habitus, sondern im Allgemeinen einfach durch die Blätter, Blumen oder Früchte. In diesen Mosaiken findet man z. B. in solcher Weise bezeichnete Eichen und Feigenbäume. Besonders in solchen Fällen, aber auch sonst als Regel, sind die Blätter viel zu gross für die Bäume, welche wieder für die Figuren viel zu klein sind.

---

[1]) S. meine Schrift: Der malerische Stil Giotto's, S. 28.

Anstatt des blauen Himmels[1]) stets Goldgrund; gelegentlich nur oben ein blaues Kreissegment, woraus die Hand Gottes zum Vorschein kommt. Der Boden wird entweder ganz weggelassen oder als ein wellenförmig geschnittenes Band gezeichnet, in dessen Vertiefungen schematisch behandelte Pflanzen stehen. Jedenfalls ist dieser Boden nur als eine Art conventioneller Abschluss der Compositionen nach unten zu betrachten, denn die Figuren selbst nehmen darauf keineswegs die von dem Naturgesetze der Schwere bedingte Rücksicht. Wir werden davon weiter unten ein paar charakteristische Beispiele erwähnen. Diese Bemerkung gilt doch weniger von den Paradiesscenen, wo der Boden, unter den Bäumen, einfach durch eine grüne, nach oben unbestimmt begrenzte Zone angegeben ist, als von den folgenden Mosaiken.

Dass ich überhaupt auf diese Einzelheiten insistiert habe, hängt von der Thatsache ab, dass man bis jetzt den arkaischen Erscheinungen der Kunst viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Das allgemeine Interesse dieser Studien kann doch hier nicht weiter dargethan werden. — Wir wollen nur noch einen Umstand in Betracht ziehen.

Ueberhaupt ist es noch unendlich weit zu einer malerischen Behandlung der Landschaft. Arkaisch interessant ist aber die Teich- oder Sumpflandschaft, worin die *Erschaffung der kriechenden Tiere* geschieht. Links wieder der segnende, jugendliche Schöpfer. Unter den Füssen der fünf assistierenden Engel sieht man eine langgestreckte Reihe von sehr genau charakterisierten Lotuspflanzen, welche — arkaisch regelrecht — ihre runden Blätter parallel mit der Bildfläche drehen, statt sie wagerecht auf dem Wasser fliessen zu lassen. Hinter den grossen Blättern kriecht eine grüne Schlange hervor. Vom Wasser sieht man nicht viel; das Vorhandene nehmen aber drei schwimmende schwarze Enten ein (Taf. I., 2). — Kurz, wir haben hier ein ausgezeichnetes Beispiel der, in der Wiedergabe der Natur weit mehr bezeichnenden als nachahmenden, mittelalterlichen Kunst.

Ich übergehe hier ganz *die Schöpfung der Vögel* und *der Säugetiere*, weil wir der Zeichnung derselben weiter unten eine besondere Aufmerksamkeit widmen.

---

[1]) In der spätbyzantinischen Kunst eine Seltenheit, z. B. Pariser Nr. 510 und der vatican. Octateuch Nr. 747.

Erschaffung der Menschen.

In den vorhergehenden Bildern hat Gott seine Schöpfung nur durch die befehlende, d. h. segnende Gebärde bewirkt. Bei der *Erschaffung Adam's* greift er, in der Gegenwart der verwunderten Engel auf seinem Throne sitzend, zum ersten Mal, einer grob worttreuen Auffassung der heil. Erzählung gemäss[1]), mit den Händen ein und *bildet Adam aus dunklem Thon,* etwa wie ein Bildhauer seine Statue.

Da wir weiter unten den Ursprung der venezianischen Genesiscompositionen kennen lernen, so wird es uns nicht wundern, dass wir gerade in der altchristlichen Kunst Analogien zu dieser Darstellung finden. Auf Sarkophagreliefs sehen wir nämlich bisweilen den Schöpfer den Menschen buchstäblich modellieren[2]). In einem Falle steht sogar dieser auf einer Plinthe, ganz wie ein Statue (s. Garrucci, vol. V, tav. 396, 2 u. 399, 7).

Sonst kennen wir aus der spätbyzantinischen Kunst eine ganz andere Darstellungsweise, deren gemeinsames Merkmal der *auf dem Boden steif ausgestreckte Adam* ist (nicht selten ist er sogar durch die graue Fleischfarbe als leblos bezeichnet). Ihn segnet die göttliche Hand[3]) oder, in dem Elfenbeinrelief bei Gori (d'Agincourt, Scult., tav. XII., 1), der in Halbfigur in einem Kreise erscheinende Gott-Christus. Oft tritt aber der Schöpfer in voller Gestalt auf. So z. B. in den volkstümlichen Psaltern (London, fol. 162; Barberini, fol. 201 v°), wo Adam mit über die Brust gekreuzten

---

[1]) „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloss."

[2]) Dieselbe Auffassung, doch bei ganz selbstständiger Erfindung, auch unter den Portalsculpturen der Kathedrale in Chartres (s. Cᵉ de Saint-Laurent: Manuel de l'art chrétien, fig. 123). Noch merkwürdiger ist die Darstellung, welche Didron (Iconographie, S. 513) nach dem lateinischen Psalter des XIII. Jahrh. publiciert. Ein Engel dient hier als ausführender Künstler, während der Schöpfer die Arbeit nur so zu sagen überwacht (auch bei S. Laurent, S. 250).

Auf einem südfranzösischen Sarkophage (Garrucci, vol. V., tav. 301, 3) legt Gott seine Rechte auf den Kopf des ihn huldigenden Adam; die Taube des Geistes scheint darüber zu schweben oder auf einem Baume zu sitzen. — Wir finden ungefähr dasselbe Motiv ebenso auf der Façade des Domes von Modena und noch unter den Reliefs von Orvieto. In dem letztgenannten Falle sieht Gott-Christus den Menschen bedeutungsvoll an, indem er, mit der Rechten segnend, die Linke auf den Scheitel des vor ihm stehenden Menschen legt (Taf. III., 14). Hier scheint das spätere Moment, das Verleihen des Lebens gemeint; denn schon vorher wird der vor dem einfach segnenden Schöpfer auf dem Boden ruhig schlafenden Adam dargestellt (d'Agincourt, Scult., Tav. XXXIII., 1). In der That nennt die biblische Schöpfungsgeschichte die Erschaffung des Menschen nicht ein, sondern zwei Mal. Auch die venezianischen Mosaiken verteilen den Akt in zwei Scenen.

[3]) Paris, Nr. 510, fol. 52 v°, die laurentianische Bibel, fol. 4, und die vatic. Octateuchen.

Händen liegt; Gott neigt sich über ihn, segnet mit der Linken (!) und tastet sein Gesicht mit der Rechten an. In dem Pariser Gregorcodex Nr. 543, fol. 116 v°, fasst der Schöpfer ihn sogar an der Handwurzel. — Die florentinische Bibel und die vaticanischen Octateuchen haben die Aufgabe in zwei Momente geteilt, indem sie *den erwachenden Adam hinzufügen.* Er hebt sich nun, von den Strahlen des göttlichen Segens getroffen, zu sitzender Stellung und streckt anbetend seine Hände gegen die das Leben verleihende Kraft[1]).

Wir haben aber auch Analogien dazu in der abendländischen Kunst, welche, ebenso wie ähnliche bei anderen noch zu nennenden Compositionen, wohl auf eine uralte für die ganze Christenheit gemeinsame Redaction der Genesisbilder deuten[2]). In der Bibel von S. Paolo fuori le mura, auf der Façade von S. Zeno in Verona und auf den Broncethüren Bonanno's in Monreale steht der Schöpfer ebenso vor dem liegenden Adam. In dem ersten Falle berührt er ihm die Schulter, in dem letzten packt er ihn sogar an die Handwurzel (Taf. II., 12a); in Verona segnet er nur. In allen diesen Bildern liegt aber Adam schief auf einem schrägen Boden; nur in Monreale steif ausgestreckt. Sogar das erste Moment der Erschaffung Adam's auf der Domfaçade von Orvieto, zeigt noch das alte Motiv. Wir haben die Scene schon erwähnt.

Es giebt aber auch eine Reihe von Bildern, wo *die zwei Momente* der Erschaffung des Menschen *vereinigt sind,* indem gleich, bei dem Segen des Herrn, der auf dem Boden liegende Adam den Geist des Lebens fühlt. Es ist dies der Augenblick, welchen Michelangelo in seinen Deckengemälden der sixtinischen Kapelle schildert. Zwar ist hier der hohe Schwung des genialen Meisters, wie ich glaube, vollständig neu: der wie ein Sturmwind, von Engeln getragen, schwebend sich nahende Gott, aus dessen ausgestreckter Hand der Funken des Lebens elektrisch zu dem idealen Urmenschen herüberspringt. Auch ist, in formeller, wie in geistiger Wirkung, der Fortschritt ungeheuer, obschon wir doch wohl voraussetzen dürfen, dass dieser gigantische Genius aus dem traditionell gegebenen Typus ausgegangen ist, welchen wir an den Broncethüren Ghiberti's, in den Portalreliefs Jacopo della Quercia's, bei den Wandmalereien Paolo Uccelli's (Taf. III., 15) und des Pietro di Puccio, wie auch in den giottesken Campanilereliefs zu Florenz (Taf. III.,

---

[1]) Etwas ähnliches findet man ja auch auf Sarkophagen, wo der Schöpfer mit seinem Stabe den ausgestreckt liegenden Menschen berührt; dieser steht lebendig gleich dabei.

[2]) Denn immer gleich auf „den byzantinischen Einfluss", als auf einen Deus ex machina zu denken, ist wohl kaum in einem Falle wie diesem nötig.

13) kennen lernen. Pietro di Puccio hat doch die Veränderung eingeführt, dass der Schöpfer, trivial genug, Adam mit beiden Händen aufzusteigen hilft. Ghiberti und Paolo Uccelli lassen ihn nur den erwachenden Adam an der Hand fassen. Bei dem letztgenannten Gemälde kommt der Herr schnell herbeigelaufen. Die Figur Adam's erinnert hier, wie in dem Relief Jacopo's augenscheinlich an Michelangelo[1]).

Die Entwickelung des Motivs führt uns sodann rückwärts zu der Oberkirche S. Francesco von Assisi. Die hier befindliche Erschaffung Adam's aus der Schule Cimabue's (s. d'Agincourt, Tav. CX., 2) hängt wieder durch die Composition in ganz auffallender Weise mit der Mosaik im Dome von Monreale zusammen; sitzt ja sogar der Herr, wie dort segnend auf der Weltkugel[2]). Ueberhaupt erscheint der Fresco als eine nur wenig variierte Copie des sicilianischen Mosaikgemäldes. Etwas mehr verändert ist dieselbe Composition an der octagonen Decke des Florentiner Baptisteriums. Doch scheint das Bild durch Restauration seinen ursprünglichen Charakter verloren zu haben. Fast vollständig ist die Uebereinstimmung der Mosaik von Monreale mit dem Fresco von Ferentillo (s. die Zeichnung in dem Bulletino 1879). Sogar der Strahl von Mund zu Mund, das „spiraculum vitae", ist vorhanden[3]). Endlich finden wir denselben Typus auf der Berliner Tafel: Adam sitzt auf dem Boden und streckt die beiden Hände gegen den segnenden Schöpfer (s. Abb. S. 21).

Die Figur Adam's hängt übrigens wahrscheinlich mit dem byzantinischen Typus des bei den aus der Hand Gottes ihn treffenden Strahlen erwachenden Menschen, d. h. mit dem zweiten Momente der florentiner Bibel uud der Octateuchen, zusammen. Auch Kondakoff sieht sogar direkt in diesem Typus das Urbild der Schöpfungsscenen Paolo Uccelli's und Michelangelo's. Ohne die eben angeführten Zwischenglieder erscheint zwar dieser Sprung zu gewagt.

Wie wir sehen, giebt es in der spätbyzantinischen, wie in der karolingischen und italienischen Kunst verschiedene Typen, welche doch alle nur unbedeutend von einander divergieren und wohl auf *einen gemeinsamen Urtypus zurückgehen*, während die venezianische, an die antiken Prometheus-

---

[1]) Adam war übrigens nicht die einzige Figur, wozu Michelangelo die Idee aus den Fresken von S. Maria novella holte. Dem Propheten Jeremias in den sixtinischen Deckenmalereien liegt ein Eremit aus Capp. degli Spagnuoli zu Grunde (triumphierende Kirche, linke Ecke).

[2]) In Palermo ist, wie gewöhnlich, der Schöpfer stehend dargestellt. Ein aus dem Munde Gottes ausgehender Strahl trifft den Mund Adam's.

[3]) Ich hebe es noch besonders hervor, dass diese interessanten Malereien in einem sehr frühen Jahrhundert entstanden sind und füge hier hinzu, dass sie im Stile und in den Ornamenten starke Anklänge an die Kunst aus der Mitte des ersten Jahrtausends bewahren.

darstellungen erinnernde Auffassung nur in der altchristlichen (und der mittelalterlich französischen) Kunst ihre Gegenstücke finden.

Es folgt, unter den S. Marcomosaiken, das *Segnen des siebenten Tages*, eine sehr eigentümliche Composition. Hinter dem Throne des in diesen Bildern zum ersten Male feierlich en face präsentierten Herrn stehen sechs Engel, die sechs Werktage, während ein siebenter, in demütiger Haltung den Segen empfängt. Gott legt die Rechte auf den Kopf desselben. Diese Form des Segnens hat sich sonst, in der byzantinischen Kunst, in der aus altchristlichen Zeiten stammenden Composition des Wunders mit den Bröden und Fischen (z. B. in dem Par. Codex 510 und einer Mosaik der Marcuskirche von Venedig, rechtes Querschiff) erhalten[1]).

Hier findet man wieder den auffallendsten Gegensatz zu den sicilianischen Mosaiken, wo Gott, von vorne gesehen, mit auf den Knieen ruhenden Händen sitzt. Das letztere Motiv ebenso auf dem Glasfenster im linken Querschiff der Oberkirche S. Francesco in Assisi (unter den Fresken des Langschiffes ist diese Aufgabe gar nicht behandelt). Es ist also ein ganz verschiedenes Moment von dem Künstler gewählt („Gott ruhete am siebenten Tage" — „und segnete den siebenten Tag"). —

„*Et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae*": der Herr überreicht dem Adam eine kleine, nackte Figur mit Schmetterlingsflügeln (Taf. I., 3) — deutlicherweise ein Gespenst der antiken Psyche-Vorstellung, wie sie ja auch mit dem Prometheus-, d. h. mit dem antiken Schöpfungsmythus verbun-

---

[1]) Allegorische Personificationen dieser Art sind auch sonst der byzantinischen Kunst nicht fremd, obschon wir sie hier weit seltener antreffen, als in der abendländischen. Wohl können wir kaum das Calendarium der Söhne Constantin's (s. J. Strzygowski: Die Kalenderbilder vom J. 354) zu der byzantin. Kunst in eigentlicher Meinung rechnen. Dagegen finden wir in den vatican. Octateuchen nicht nur die vier Jahreszeiten (beim Opfer Noah's), sondern auch vollständige Monatscyklen (s. den Aufsatz von Strzygowski im Repert. f. Kunstwiss., Jahrg. 1887); ebenso in einem Codex der Marciana zu Venedig, Nr. 540, XI. Jahrh. Eine seltsame Allegorie bewahrt uns das griechische Hiobcommentar der Pariser Bibl., Nr. 134, XIII. Jahrh., Fol. 50, wo der Illuminator nicht in Bedenken zieht, die leidenschaftlichen Verdammungsworte Hiob's über seinen Geburtstag („und müsse sich nicht unter den Tagen des Jahres freuen, noch in die Zahl der Monate kommen") zu versinnlichen! Zwei bei einander stehende Weiber, das eine blau (die Nacht), das andere zinnoberrot (das Jahr), schwingen um und über sich ebenso gefärbte Schleier. Der Schleier der Nacht läuft durch den des Jahres. Diese letztgenannte Figur wird von einer Mandorla umschlossen, ringsum dessen Linien zwölf kleine Figuren (die Monate) das Jahr anbeten. — In dem vaticanischen Hiobscodex Nr. 1231 (XIII. Jahrh.). Fol. 97 v°, 99 v° und 101 v°, etwas ähnliches: die blaue oder doch dunkle Nacht steht allein, zu den beiden Seiten die rotgefärbten Tage.

den war[1]). Die Flügel des magern Genius sitzen irgendwo hinter seinem rechten Arme, statt auf den Schultern, befestigt. Man nahm es im Mittelalter gelegentlich mit der pedantischen Richtigkeit nicht so genau, wenn nur die Bezeichnung vollständig und die Meinung möglichst leicht zu erraten war.

Im *Paradiese* (Taf. I., 4) trifft Adam Personificationen, nämlich die vier bekannten Paradiesflüsse (Euphrates, Tygris, Gyon und Fison, hier doch ohne beigegebene Namen), ärmliche Gestalten, welche mit ihren Urvätern, den antiken Flussgöttern jeden Zusammenhang verloren haben. Sie scheinen, durch die zum Sprechen erhobenen Hände, sich mit einander zu unterhalten. Zum Vermeiden jedes Irrtums trägt die nahestehende Thür die goldene Inschrift: „porta paradisi"! Gott hält Adam an der Hand und macht eine einladende Gebärde. — In Monreale zieht er ihn mit brutaler Heftigkeit hinein[2]). —

Die dritte, weiteste und unterste Bilderreihe beginnt mit dem Bilde, wo *Adam den Tieren ihre Namen giebt.* Er legt dabei stehend, in der Gegenwart des auf seinem Throne sitzenden Gottes, die linke Hand auf den Kopf eines Löwen, während er, das Gesicht dem Herrn etwas zurückwendend, mit der Rechten auf die übrigen Tiere zeigt. — Auch dies ist sonst ganz anders dargestellt. In den spätbyzantinischen Bilderbibeln sitzt Adam, von der Seite gesehen, und streckt segnend die Rechte gegen die Tiere aus[3]). Es ist vielleicht dies die im Malerbuche beschriebene Composition[4]). —

---

[1]) So z. B. Millin: Voyage dans les départemens du midi de la France, pl. LXV., nebst dem Texte. — Sonst wurden in der byzantinischen Kunst die Seelen als nackte Kinder gebildet; in den Psaltern des brit. museum und Bibl. Barb. sieht man eine höchst eigentümliche Darstellung der Erweckung Lazarus, wo die Seele bei dem Segnen des Herrn aus dem Schosse des personificierten Hades fliegt.

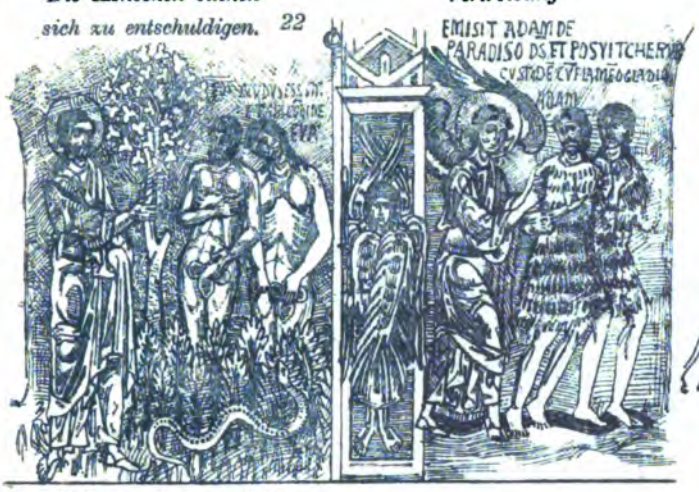
[2]) In Palermo, wo man diese Scene entbehrt, giebt Gott anstatt dessen dem Menschen seine Vorschriften. In Monreale sieht man noch Adam von den Früchten der Bäume pflückend. — Diese Motive sind den venezianischen Mosaiken fremd.

[3]) Bisweilen treten mitunter Fabeltiere auf, wie das Einhorn und die Kimaira; so in der laurentianischen Bibel, Fol. 6.

[4]) Auf einem sehr alten Elfenbeinrelief in der Samml. Carrand sitzt Adam unter den Tieren, doch ohne dieselben zu segnen (s. Garrucci, Vol. VI, tav. 451).

Eigentümlich ist eine Darstellung in der Bibel der Königin Christina (Vatic., Reg. 1). Vor einer Menge von Tieren sitzt ein weissgekleideter Knabe, in einem Buche etwas schreibend, was man nicht mehr lesen kann. Stellt diese Figur Gott oder Adam vor? Wahrscheinlich den ersteren, obschon er ungewöhnlicherweise kurzgeschnittene Haare trägt. D'Agincourt giebt (Tav. LXXVI., 2) eine italienische Miniatur des XV. Jahrh., wo Gott-Vater die Namen der Tiere in ein grosses Buch einführt.

Die Menschen suchen sich zu entschuldigen. 22 *Vertreibung.*



Palermo, Capp. palatina.

27

Die Arbeit.

***Raffael,** Vatican.*

25

Vertreibung.

***Raffael,** Vatican.*

23

***Domenichino,** Rom, pal. Barberini.*
Die Menschen suchen sich zu entschuldigen.

21

***Raffael,** Vatican.*
Präsentation Eva's.

26

Monreale, Kapitälreliefs. Vertreibung u. Arbeit.

24

Mailand,
Broncekandelaber im Dome.
Vertreibung.

Die Wichtigkeit der Darstellung der *Erschaffung Eva's* für die mittelalterliche Kunst wird aus dem Folgenden genügend hervorgehen. Wie in den karolingischen Bilderbibeln, in der „metrical Paraphrase" und auf der Façade des Domes von Orvieto (Taf. III., 14), biegt sich Gott[1]) auch in den venezianischen Mosaiken über den schlafenden Adam nieder, um aus seinen Flanken die famose *Rippe herauszunehmen.* Gleich dabei sieht man ihn wieder die noch halb bewusstlose Eva an die Handwurzel und an die Schulter fassen, wie um seiner Schöpfung die letzte Weihe zu geben (Taf. I., 5). Dieses Motiv, dessen Analogon aus der Erschaffung Adam's (ein Sarkophagrelief, Façadereliefs aus Modena und Orvieto, s. oben S. 28, Anm. 2) wir schon angegeben haben, findet sich ebenso auf den Broncethüren des Augsburger Domes[2]). Dasselbe ist also als typisch, alt und weit verbreitet zu betrachten.

Es giebt aber auch eine ganz verschiedenartige Darstellungsweise, welche ebenso auf einer uralten Tradition von universeller Gültigkeit beruht. Wie Athena aus dem Kopfe des Zeus, so tritt *Eva fertig aus der Seite des schlafenden Adam's hervor.* Unter den italienischen Bildern herrscht diese Auffassung (so weit ich kenne) vollständig, nur mit den eben erwähnten Ausnahmen. Die Reihe beginnt mit den Fresken von Ferentillo (nach der mündlichen Mitteilung des Com. de Rossi) und Michelangelo schliesst sich noch dem alten Typus an. Der französischen Kunst war das Motiv wenigstens nicht fremd (so z. B. Didron: Iconographie, fig. 62; auch bei Pierre Reymond, emallierter Teller in der Samml. Spitzer, s. Gaz. d. B. A. 1881, II., S. 123); der deutschen Kunst war es geläufig, z. B. die Broncethüren der Kathedrale von Augsburg[3]), XI. Jahrh., die Bibel in der Universitäts-

---

[1]) Gott-Christus ist hier in vollem Profil gesehen, *was sicher zu den Seltenheiten der byzantinischen Kunst gehört.* Das Präsentationsstreben forderte möglichst starke Wendung gegen den Beschauer hin, d. h. wenigstens Dreiviertelprofil oder sogar volle Vorderansicht, auch wo Christus in einer Handlung seitwärts teilnahm. In repräsentativen Compositionen ist die feierliche en face-Wendung eine Regel ohne Ausnahmen.

[2]) Auch in der „metrical Paraphrase" kommt das zweite Moment vor. Eva sitzt aber hier auf einem Hügel (vergl. Taf. III., 18). Springer sieht darin eine Abweichung von der gewöhnlichen Sitte (?).

In der Bibel von S. Paolo und auf den Bernwardthüren zu Hildesheim liegt Eva noch auf dem Boden ausgestreckt. Gott biegt sich über sie nieder und tastet sie an. Auch zu dieser Auffassung haben wir entsprechende Darstellungen der Erschaffung Adam's angetroffen.

[3]) Gott, jugendlich und bartlos, legt gleich dabei die Hand auf die Schulter des vor ihm stehenden Weibes (s. gleich oben im Text).

bibliothek in Helsingfors, die Bibelillustrationen Holbein's und Tobias Stimmer's. Die alten Kirchenmalereien Finnlands (XV. u. XVI. Jahrh.)[1]) geben ein sprechendes Zeugniss von der Ausbreitung desselben[2]).

Zwischen der byzantinischen und der westeuropäischen Auffassung dieses Motivs bemerkt man jedoch einen ziemlich bestimmten Unterschied, indem Eva, in den griechischen Bildern, die Hände anbetend gegen den Schöpfer streckt[3]),

Erschaffung Eva's. Hattula Kirche in Finnland.

[1]) Eigentümlich ist das Auftreten einer Sirene im Paradiese. Ihr liegt augenscheinlich ein deutsches Vorbild zu Grunde. Das paradiesische Leben der Tiere scheint übrigens alles ausser friedvoll zu sein. Der Fuchs hat einen Vogel gehascht, der Bär überfällt gerade eine Kuh! — Das Gemälde gehört wahrscheinlich dem Ende des XV. Jahrh. Der obenstehende Holzschnitt ist dem kleinen Buche „Den kyrkliga konsten i Finland under medeltiden" (die kirchl. Kunst in Finnland im Mittelalter) von E. Nervander, entlehnt.

[2]) Meines Wissens findet man *keinen von diesen zwei Haupttypen unter den altchristlichen Sarkophagreliefs.* Dagegen trifft man z. B. Gott das Weib modellierend (Garrucci, Vol. V., tav. 396, 2). Auf einem bekannten Sarkophage aus S. Paolo fuori im Lateranmuseum scheinen zwei oder drei Personen (die Dreieinigkeit?) in dem Schöpfungsakt teilzunehmen: Adam liegt leblos auf dem Boden; bei ihm steht Eva, auf deren Kopf ein bärtiger Mann die Hand legt (also wieder das Motiv der letzten Weihe). Er sieht sich dabei nach einer, ihm ganz ähnlichen, sitzenden Person um, welche dem Weibe den Segen zuteilt. Hinter dem Throne steht noch ein dritter Mann von demselben Typus (s. Taf. III., 17).

[3]) Die Elfenbeintafel bei Gori, die laurentianische Bibel, die Octateuchen und die sicilianischen Mosaiken.

während in den abendländischen Darstellungen Gott sie gewöhnlich aus den Flanken Adam's *hervorzieht.* Unter den italienischen Bildern folgen indessen mehrere, wie die Elfenbeintafel in Berlin, der Altarvorsatz von Salerno[1]), die Mosaik in Florenz und die Fresken der Schule Cimabue's (Assisi; Taf. III., 16) und von Lorenzo Costa (Bologna), dem byzantinischen Typus. In Berlin, Florenz und Assisi sitzt der Schöpfer, wie in Monreale, auf der Weltkugel. Von der Zusammengehörigkeit dieser Serien haben wir schon gesprochen.

Die italienische Kunst schwankt also zwischen den geographisch entgegengesetzten Einflüssen. Am Weitesten in abendländisch prosaischer Richtung geht Pietro di Puccio, welcher den Schöpfer der schon fast vollständig hervorgetretenen Eva helfen lässt. Besonders merkwürdig sind die Reliefs von Orivieto, wo Gott erst die Rippe hervorzieht (Taf. III., 14.), worauf Eva trotzdem voll entwickelt aus den Flanken Adam's hervortritt (Taf. III., 18). Sie schaut ihren Schöpfer halb unbewusst an, welcher, wie schon angegeben, sie an die Schulter fassend, mit der Rechten segnend ihr die Weihe giebt. Hier sind also alle Hauptmomente von der Erschaffung der Menschen vereinigt.

Wie aber Michelangelo die alte Composition der Erschaffung Adam's zu etwas grossartig Neuem herausbildete, so verstand auch Ghiberti[2]) dem traditionellen, ziemlich gekünstelten und geistlosen Motive eine ganz unerwartete, fein poetische Deutung zu geben; — ein neues Beispiel, wie die altgeheiligten, ursprünglich worttreu prosaischen Compositionen, unter dem Hauch der italienischen Wiederbelebung, wie lebenskräftige Samen sich der höchsten Entwickelung fähig zeigten. Die lieblich schöne Frau schwebt, von Engelchen getragen, ihrem Schöpfer entgegen. — Mehr dem alten Typus gemäss giebt dann Michelangelo die Scene. Eva betet ihren Schöpfer inbrünstig an. Dieser greift sie doch nicht mehr an die Hand, segnet auch nicht, sondern macht nur eine gebietende Gebärde, als wollte er damit ihre Bewegung vorzeichnen. Wahrscheinlich hat ihm das Relief Jacopo della Quercia's aus Bologna vorgeschwebt (Taf. III., 19). — Merkwürdigerweise wählt sich der Illustrator der in Venedig 1690 gedruckten Bibel ein weit

---

[1]) Um den vier Paradiesquellen Platz zu machen, scheint Adam hoch in der Krone des Feigenbaums zu liegen.

[2]) Broncethür des Florentiner Baptisteriums (vielfach abgeb., z. B. Perkins, Sculpt. ital., pl. XVI. und Kunsthist. Bilderbogen, H., III., 88, 1). — Tobias Stimmer scheint einem italienischen Vorbilde zu folgen. Wie bei Pietro di Puccio und Ghiberti stecken nur noch die Füsse in (oder hinter) der Seite Adam's. Gott ist indessen nur als eine wolkige Lichterscheinung (Taf. III., 20) angedeutet.

älteres Vorbild. Mit beiden Händen zieht wieder der Schöpfer die nur bis zum Oberkörper hervorgetretene Eva heraus.

Von der *Präsentation der Eva* vor Adam durch den Herrn, s. weiter unten (vergl. Taf. IX., 64). Bemerkt mag hier nur werden, dass die venezianische Darstellung weit grössere Aehnlichkeit mit den karolingischen Miniaturen[1]) (s. d'Agincourt, tav. XLIII.), als mit der Mosaik von Monreale zeigt, wo Gott in sehr trivialer Weise die Frau zu ihrem Gatten zieht. — Raffael scheint noch den alten Typus zu kennen (Taf. IV., 21).

Die Scenen des Sündenfalls bieten wenig von ikonographischem Interesse dar, und die psychologische Schilderung, welche hier die Hauptsache wäre, ging natürlicherweise unendlich über das Können der mittelalterlichen Künstler hinaus. Unter den venezianischen Mosaiken findet man zuerst die *Versuchung*, d. h. Eva mit erhobenem Zeigefinger mit der Schlange sprechend — eine von den wenigen Compositionen, ausser den allgemein traditionellen, welche mit den entsprechenden in Monreale Uebereinstimmung zeigen. Dabei steht Adam, den Rücken der Scene zugewendet, als wenn er von dem Vorgange nichts wüsste, (in dem vatic. Klimax liegt Adam sogar schlafend)[2]).

Der *Sündenfall* zeigt die uralte Composition, welche, in den frühchristlichen Jahrhunderten erfunden, mit besonderer Zähigkeit das ganze Mittelalter durchlebte. Erst die Meister der Hochrenaissance, wie Raffael und Michelangelo, wagten es an die altgeheiligte Symmetrie zu tasten[3]).

---

[1]) Der karolingische Typus kehrt auch unter den Thürreliefs Bernward's wieder.

[2]) In dem späteren Octateuche ist der Verführer ein vierfüssiges Wundertier, dessen Kopf, Hals, Rücken und Schweif die Schlange bildet (fol. 37 v°). Dieses wunderbare Geschöpf ist, nach Piper, ein Gespenst aus frühchristlichen Zeiten (s. unten den *Rückblick*).

Im Abendlande gab man schon im Mittelalter der Schlange oft, später gewöhnlich, den Kopf eines Weibes (auch Ghiberti, Raffael und Holbein).

[3]) Nur ganz ausnahmsweise haben sich die byzantinischen Künstler unbedeutende Abweichungen erlaubt, wie z. B. der Illustrator des Pariser Exemplars der Homilien Jakob's (fol. 47), wo Adam sitzt. In dem vatican. Exemplar steht er wieder (fol. 35).

In dem Exultet Barberini windet die Schlange erst ihren Schwanz um die Beine Eva's. Die symbolische Meinung dieses Motivs leuchtet gleich ein. (Abbild. bei d'Agincourt, Tav. LVI., 5).

Auf dem lateranischen Kreuze ist der Sündenfall als Gegenstück zu der Kreuzigung gestellt; ebenso auf der Schaumünze Reinhart's.

Ueber den Zusammenhang des Paradiesbaumes mit dem von einem Drachen bewachten Baume der goldenen Aepfel im Garten der Hesperiden, s. Piper: Mythologie und Symbolik der christl. Kunst, I., S. 66.

Die Menschen bemerken ihre Nacktheit (als besondere Composition mir sonst unbekannt): Adam bricht sich ein Feigenblatt und beide drücken sich die Blätter gegen den Unterleib[1]). Die Menschen äussern ihre Furcht oder Reue, Adam durch die gebogenen (d. h. zitternden) Kniee, Eva durch übereinander geschlagene Beine — das letztgenannte ein mir sonst in dieser Meinung nicht bekanntes Motiv[2]).

Viel ausdrucksvoller ist aber die Figur der Eva in der folgenden Scene, wo *die Menschen die Stimme des Herrn vernehmen.* Sie wendet sich mit zusammengedrückten Knieen weg, während jedoch die Augen in der Richtung der nahenden Gefahr schielen. Adam dagegen flieht stupid mit einer gewöhnlichen Seitenbewegung (Taf. I., 6). — Jedenfalls ist die Anschaulichkeit dieser Darstellung viel grösser als in den sicilianischen Mosaiken (Taf. IV., 22) und auf dem Kreuze von S. Giovanni in Laterano (Taf. II., 10), wo die Sündigen, in mittelalterlicher Ausdruckslosigkeit, hinter einer doppelten Reihe von grossen Blättern stehen, welche doch nur ihre Füsse verbergen[3]).

Wie auf dem lateranischen Kreuze (Taf. II., 10) ist auch in Venedig die Gerichtsscene als ein besonderes Bild behandelt[4]): „*hic Dominus increpat Adam*; ipse monstrat uxorem fuisse causam.“ Gott sitzt links auf seinem Richterstuhl (an dem Kreuze auf der Weltkugel) und streckt drohend die Rechte gegen die vor ihm zitternden Menschen. Adam zeigt feig auf die hinter ihm stehende Eva, welche zur Verteidigung ihre Hand erhebt. Das Ganze ist nicht ohne Lebendigkeit (Taf. I., 7).

---

[1]) Ein leicht erklärlicher Anakronismus lässt, in frühchristlichen Sarkophagreliefs, wie mehrfalls in mittelalterlichen Darstellungen, die Menschen schon bei dem Sündenfall selbst diese Handlung ausführen.

Im älteren Octateuche und in den sicilianischen Mosaiken verbergen die Menschen gewöhnlich ihre Nacktheit durch das Hervorstellen des Beines. Zu dieser Schüchternheit erscheint der Genesismeister von S. Marco geradezu unverschämt. Seine Rücksichtslosigkeit ist um so mehr auffallend, als die mittelalterliche Kunst nicht selten sogar, durch die Geschlechtslosigkeit, zu einer absoluten Identificierung der nackten Menschen geht.

[2]) In der Wiener Genesis, der Bibel Karl's des Kahlen in Paris und auf den Thüren Bonanno's in Pisa stehen oder schreiten die Menschen, nach dem Sündenfall, bei einander, durch Stellung und Gebärden ihre Reue kundgebend.

[3]) Schon die Wiener Genesis stellt das sich Verbergen der Menschen nach dem Sündenfall dar. Man sieht hier nur ihre Köpfe in dem Gebüsche. Die Berliner Tafel, ein Façaderelief in Orvieto und der Fresco Pietro di Puccio's lassen die Sündigen unter ein im Durchschnitt angedeutetes Laubdach zusammenkriechen.

[4]) Die Uebereinstimmung ist nicht unbedeutend. Nur die Gebärde Eva's ist etwas anders.

Dieses Motiv der Selbstentschuldigung war aber auch sonst verbreitet und scheint sehr alt zu sein. Es kommt schon in den Alcuinbibeln vor[1]); auch an der Bernwardthür zu Hildesheim, sowie in dem späteren Octateuche, in den sicilianischen Mosaiken (Taf. IV., 22), in der Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums, an dem Brunnen von Perugia[2]) und schliesslich noch in dem Oelgemälde Domenichino's, Gall. Barberini. Sogar die venezianische Bibel von 1690 hat das Motiv. Doch steht der Herr gewöhnlich vor den Menschen, anstatt auf dem Richterstuhle zu sitzen, — in dem Bilde Dominichino's (Taf. IV., 23) kommt er, nach dem Muster Michelangelo's, von Engeln getragen, wie ein Sturmwind, schwebend herbei. In den sicilianischen Mosaiken ist es eben in der Entschuldigungsscene, dass die Menschen, wie schon erwähnt, hinter den Blättern stehen. Adam deutet immer auf Eva, welche wieder auf die auf dem Boden kriechende Schlange zeigt: nur in der stark restaurierten Mosaik zu Florenz drückt Eva durch ihre Gebärde Trauer aus. —

Verfluchung der Schlange; diese flieht links, wegen Mangel an Raum, senkrecht abwärts[3]). Rechts und links, vor dem göttlichen Richterstuhle, Adam und Eva auf beiden Knieen, aber mit aufrechtem Körper; die eigentümlich in einander geschlossenen Hände sind gesenkt — eine mir sonst nicht bekannte Gebärde, welche wohl Reue und Demut bedeuten soll. Die Inschrift bezeugt nur: „Hic Dominus maledicit serpenti cum Adam et Eva ante se existentibus." —

Gott giebt den Menschen Kleider aus Tierhäuten[4]); die Haarseite ist nicht, wie sonst beinahe stets, nach aussen, sondern nach innen gewendet; die Farbe braun, nicht wie gewöhnlich blau oder grün. Adam ist schon fertig und steht resigniert dabei; Eva zieht eben ihr Hemd an.

Dieses ganze Moment der Schöpfungsgeschichte ist mir sonst aus der byzantinischen Kunst nicht bekannt. Dagegen überreicht, in dem Gregorcodex Nr. 510, ein stehender Engel dem schon vertriebenen Adam eine Hacke.

---

[1]) S. Westwood: Palaeographia sacra, die farbige Abbild. aus der London-Bibel; reprod. in den „Kunsthist. Bilderbogen", H. II., 61, 3.

[2]) S. S.-Laurent: Manuel, fig. 127. Die Inschrift: Eva fecit me peccare.

[3]) In dem spätern Octateuch sieht man, auf fol. 43, die Schlange ihre vierfüssige Verkleikleidung verlassen. — In der That giebt die biblische Erzählung dazu die Anleitung: „Auf deinem Bauche sollst du gehen" (I. Moses, 3, 14). Demnach begann die Schlange erst jetzt zu kriechen.

[4]) „Und Gott der Herr machte Adam und seinem Weibe Röcke von Fellen und zog sie ihnen an" (I. Moses, 3, 21).

Auf der Thür Bonanno's in Monreale bringt ein herabfliegender Engel den schon in Häuten gekleideten Menschen die Hacke. Dabei erhebt er aber auch drohend das Schwert (Taf. II., 12c). Oft tragen sie bei der Vertreibung ihre Werkzeuge, die Hacke und die Spindel, aus dem Paradiese mit sich. Auf frühchristlichen Sarkophagen reicht der Herr den Menschen ein Bündel Aehren mit der einen und (an Eva) ein aufspringendes Schaf mit der andern Hand (Taf. III., 17). Meines Wissens ist diese symmetrische Composition von der spätern Kunst nicht wiederholt. —

Die Vertreibung der Menschen aus dem Paradiese geht in ruhigster Weise vor sich. Die Gefallenen ziehen, von Gott[1]) selbst geleitet, durch die perspektivisch gestellte Thür des Paradieses gleichgültig ihren neuen Schicksalen entgegen.

Sonst wird gewöhnlich der Schmerz oder die Furcht stark betont. Die Vertriebenen laufen, unter erschrockenen Gebärden, vor dem Engel des Herrn fort und sehen sich dabei nach ihrem Verfolger um. In der Wiener Genesis gehen sie jedoch ebenso ruhig wie in Venedig von dannen, nur ihre Trauer ausdrückend und, statt von dem Schöpfer oder seinem Engel, von einer allegorischen Figur, der Reue, begleitet.

Auch wenn man von der etwas abweichenden Darstellung der Wiener Genesis absieht, so ist indessen, wenigstens seit dem IX. Jahrh., ungefähr dieselbe Composition für die ganze Christenheit gemein[2]). Aus der *byzantinischen* oder doch byzantinisierenden Kunst nenne ich: Par. Nr. 510, fol. 52 v°; die Homilien Jakob's, Par. Nr. 1208, fol. 47, und Vat. Nr. 1162, fol. 35; die vaticanischen Octateuchen; die Bibel der Laurentiana; den vatican. Klimax, fol. 77; die sicilianischen Mosaiken (Taf. IV., 22); den ersten erhaltenen Fresco von S. Angelo in Formis; die Broncethür von Monte S. Angelo[3]). Das Schema ist wie folgt: links die Thür des Paradieses in voller en face-Präsentation, von einem zinnoberroten (d. h. brennenden) Cheru-

---

[1]) In persona tritt Gott auch in angelsächsischen Miniaturen auf. Springer giebt es für den Heptateuch Aelfric's an. Wahrscheinlich ist es derselbe Typus als der, welchen Westwood in seiner Palaeogr. sacra aus dem Cottonianischen Codex, Calligula, A. 7, abbildet.

[2]) Die frühchristliche Kunst hat wohl den Sündenfall, aber nicht die Vertreibung dargestellt. Auf einem Sarkophage des Lateranmuseums erscheint jedoch Gott gleich bei dem Sündenfall und stösst Adam an der Schulter (s. Garrucci, vol. V., tav. 318). Die Auffassung ist jedenfalls mit mit der späteren, byzantinischen verwandt. — Es ist vielleicht eine Erinnerung an viel ältere Vorbilder, dass Gott, in der karol. Bibel von S. Paolo, bei dem Sündenfall drohend seine Hand über Eva erhebt (s. d'Agincourt, Pittura, Tav. XLI., 2).

[3]) Auch hier geht die Austreibung ausnahmsweise in ziemlicher Ruhe vor sich.

bim gefüllt.[1]). Dieser trägt ein Schwert (in dem älteren Octateuch in der linken Hand dabei auch das Schloss der Paradiespforte). Rechts stösst mit mehr oder weniger Brutalität und mit beiden Händen ein Engel die fliehenden Menschen weg.

Abendländische Darstellungen. Karolingische Kunst: die Alcuinbibeln, die Bibel Karl's des Kahlen in Paris und der Codex von S. Paolo. Die „metrical Paraphrase" und die Bernwardthür von Hildesheim. Mittelalterlich italienische Kunst: das Elfenbeinrelief von Pesaro, die Berliner Tafel, der Altarvorsatz von Salerno[2]); die Broncethüren von Verona (S. Zeno), Pisa und Monreale, der Bronceleuchter des Domes zu Mailand (s. Taf. IV., 24)[3]); das lateranische Kreuz; die Façadereliefs von Modena und Verona (S. Zeno), ein Kapitälrelief aus Monreale (Taf. IV., 26); ein Wandgemälde aus der Schule Cimabue's in Assisi (Oberkirche), eine Mosaik des Florentiner Baptisteriums, ein Façaderelief aus Orvieto, der Fresco des Pietro di Puccio. Italienische Renaissance: Paolo Uccelli, Masaccio, Ghiberti, Raffael (Taf. IV., 25), Michelangelo und die venezianische Bibel v. J. 1690[4]). Mitteleuropäische Renaissance: Pierre Reymond, Holbein, Dürer, Lucas v. Leyden, Tobias Stimmer[5]). Sogar die alten Kirchenmalereien Finnlands! — Es ist aber ein fast durchgehender Zug der abendländischen Bilder, dass der Engel über die Unglücklichen ein Schwert schwingt, statt sie herauszustossen. Dem byzantinischen Typus folgen doch einige italienische Arbeiten, wie die Berliner Elfenbeintafel, der Altarvorsatz von Salerno, der Fresco in Assisi, das lateranische Kreuz (Taf. II., 10), das Façaderelief in Orvieto und die Reliefs Jacopo della Quercia's in Siena (Abbild. bei d'Agincourt: Scult., tav. XXXV, 12) und Bologna. Auch sonst stösst der Engel bisweilen Adam an der Schulter mit der einen Hand, während die andere ein Zepter oder Schwert führt: so die karolingische Bibel in Paris, drei Reliefs von S. Zeno in Verona (das Façaderelief und

---

[1]) In der Wiener Genesis nimmt ein „Thron", d. h. ein brennendes Rad diesen Platz ein. Dabei steht ein Engel mit gesenktem Kopfe und leicht ausgebreiteten Händen (resigniertes Bedauern?).

[2]) In den beiden letztgenannten Fällen drücken die Menschen ihre Trauer durch die vor dem Kinn schlaff hängende Hand aus. Dieselbe Gebärde in ganz derselben Form macht Eva in der Bibel Karl's des Kahlen (Paris) gleich nach dem Sündenfall.

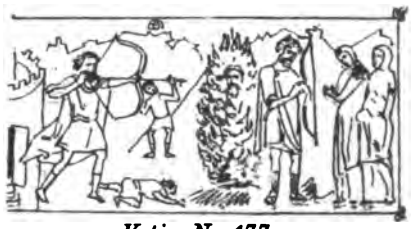
[3]) Eigentümlicherweise schlägt Eva hier die Schlange mit einer Rute.

[4]) Hier folgt der Tod, als treuer Geselle, den Vertriebenen. Bei Holbein ebenso. Er trägt im letztgenannten Falle eine Geige und tanzt vor guter Laune.

[5]) Die Renaissancemeister, seit Masaccio und Ghiberti, stellten gerne den verfolgenden Engel fliegend dar.

28—30. *Der blinde Lamech tödtet Kain.*

28



Vatic., Nr 477.

30

Monreale, Kapitälrelief.

31

Monreale, Kapitäl.
Der betrunkene Noah.

29

Paolo Uccelli, Florenz.

37

Venedig.

(*vergl. Taf. X., 74*).

33

Venedig. Die Söhne Noah's.

32

Monreale, Kapitäl.
Ham wird verdammt.

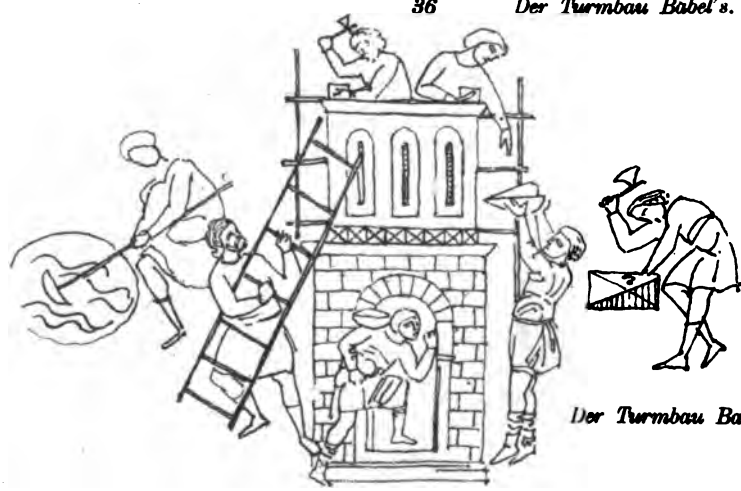
35

Monreale, Kapitäl.
Der Turmbau Babel's.

34

Venedig. Das Opfer Noah's.

36



Monreale, Mosaik im Dome.

Der Turmbau Babel's.

zwei unter den ehernen Tafeln der Thür, eine von den ältern, die zweite von den jüngern), das Kapitäl von Monreale, das Relief von Pesaro und die Broncethür zu Pisa (welche letztgenannte hier nur die Elfenbeintafel aus Pesaro mit seltener Treue kopiert!) — Der rote Cherubim in der Paradiespforte ist dagegen, wie ich glaube, ein die byzantinische Kunst eigens auszeichnender Zug[1]).

Die byzantinische Kunst hält also an ihrem Typus weit konsequenter fest, als die abendländische an dem ihrigen. Nur das Malerbuch macht eine Ausnahme: „Ein feuriger Engel mit sechs Flügeln hält in seinen Händen feurige Schwerter und verfolgt dieselben" (die Menschen). Es ist wohl dies das Motiv, welches wir unter den Mosaiken des Florentiner Baptisteriums finden. Ein menschenähnlicher, nur, wie die Seraphim, mit drei Paar Flügeln ausgerüsteter Engel schwingt sein Schwert über die fliehenden Menschen. Als Paradieshüter tritt ein ganz ähnlicher Engel auch in Orvieto auf. Das Motiv der Hermeneia leitet also seinen Ursprung wenigstens auf das XIII. Jahrh. zurück.

Bei der Vertreibung bringt, *in Venedig*, Adam eine Hacke, Eva eine Spindel mit sich aus dem Paradiese. In der jetzt folgenden Scene kommen diese Werkzeuge zur Anwendung: *die Menschen beginnen zu arbeiten*[2]). Rechts der die braune Ackererde mit der Hacke bearbeitende Adam; links Eva. Sie ist zwar nicht sehr fleissig, sitzt nur mit der Spindel in der Hand und betrachtet ihren arbeitenden Mann. Was sie dabei denkt, teilt uns der Künstler nicht mit. In den sicilianischen Mosaiken, wo wir dieselbe Composition wiederfinden, legt sie traurig die Hand an die Wange. Nach dem Malerbuche spinnt sie. — Die Thür des verlorenen Paradieses steht offen, ohne dass einem kritischen Auge etwas erscheint, was die Menschen hindern könnte, wieder einzutreten. Dahinter sieht man aber einen Baum, sicher den „Baum des Lebens" (I. Mose 3, 22), welcher unten mit roten Flammen brennt und woraus ein goldenes Kreuz, zwischen zwei Vögeln, hervorragt. Diese Erscheinung ist wohl ein symbolisches Analogon zu dem brennenden Busche auf dem

[1]) Auf dem lateranischen Kreuze sieht man wohl einen Cherubim als Verteidiger des verlorenen Paradieses, es ist aber in der folgenden Scene, wo die vertriebenen Menschen schon arbeiten (Taf. II, 10). Der Cherubim in Orvieto nimmt in der Vertreibung aktiv teil.

[2]) In Venedig fehlt vollständig ein sonst in der byzantinischen Kunst nicht seltenes Motiv: die trauernd einander gegenübersitzenden Menschen. Beispiele: die Homilien Jakob's (Par. Cod. fol. 49 v°, vatic. Codex fol. 36v°; abgeb. bei d'Agincourt, tav. LI.), die beiden Octateuchen, der Pariser Gregorcodex Nr. 543, fol. 116 v°, die Pariser Handschrift mit der Geschichte Barlaam's, Nr. 1128, fol. 31. Auch in der abendländischen Kunst: der Abguss eines nicht näher bestimmten Elfenbeinreliefs italienischen (?) Ursprunges, South-Kensington-Museum.

Berge Horeb (s. weiter unten), der Baum der Rettung und der Verheissung, was auch das Kreuz deutlich ausdrückt. Wäre dieser brennende Baum, wie der Busch Moses', als das Symbol der Jungfrau Maria aufzufassen[1]), so wäre das Hervorwachsen des Kreuzes daraus noch bedeutungsvoller und beziehe sich auf das Versprechen Gottes, dass „der Samen des Weibes" den Kopf der Schlange zertreten werde. Schwieriger sind die zwei Vögel zu erklären. Es sind vielleicht der Phönix und der Pelican, welche als christliche Symbole aufgefasst wurden, der erstere von der Auferstehung und der Erzeugung Christi durch eine Jungfrau, der spätere von Christus, welcher, wie der Pelican, die Seinigen mit seinem eigenen Blute nährt. In der Goldenen Schmiede (um 1280) des Conrad von Würzburg heisst *die h. Jungfrau ein Feuer des Lebens, worin der alte Phönix sich verjüngte*[2]). Auch kommen die zwei symbolischen Vögel manchmal in der mittelalterlichen Kunst zusammengestellt vor.

Der wunderbare Baum ausgenommen, so ist dies wieder eine seit Alters her der ganzen christlichen Kunst gemeinsame, der Hauptsache nach typische Composition. Indessen scheint sich auch hier ein bezeichnender Unterschied zu ergeben. Die abendländische Kunst betont nämlich die mütterliche Rolle Eva's. Wenigstens sitzt sie schon in dem Ashburnham-Pentateuch und in den karolingischen Bilderbibeln, später auf der Bernwardthür zu Hildesheim[3]) und noch bei den Renaissancemeistern, wie Holbein und Tobias Stimmer, mit einem Kinde auf dem Schosse. — Die italienische Auffassung schwankt wieder. Ein schon wegen der Vertreibung erwähntes Kapitäl aus Monreale (Taf. IV., 26) hat sich zu dem Typus der Mosaik in Palermo gehalten: Eva stützt traurig die Wange gegen die Hand. Auf dem lateranischen Kreuze schaut sie (stehend) gegen das verlorene Paradies zurück (Taf. II., 10). In dem Baptisterium und auf dem Glockenturm zu Florenz, auf dem Glasfenster von Assisi, an der Domfaçade von Orvieto, wie auch in dem Wandgemälde

---

[1]) Das griechische Malerbuch schreibt sogar vor, die h. Jungfrau, statt des Engels, in dem brennenden Busche zu malen.

[2]) Piper hat darüber viel Interessantes hervorgebracht in seiner „Mythologie u. Symbolik der christl. Kunst", I., S. 446 ff.

[3]) In allen diesen Fällen zeigt die Composition eine auffallende Uebereinstimmung. Auf der Thür Bernward's kommt doch ausserdem ein Engel zu Adam niedergeflogen.

Auf einer der älteren Broncetafeln der Thür von S. Zeno (Verona) sieht man ein Weib (Eva?) zwei Kinder stillen. Das Bild sonst rätselhaft in seiner unerhörten Rohheit. — Ein zweites Relief zeigt Eva spinnend. Darunter pflügen zwei Männer die Erde; der eine von ihnen hat, wegen Mangel an Ochsen oder Pferden, sich selbst vorgespannt! Dabei erschlägt Kain Abel.

Paolo Uccelli's, den Portalreliefs Jac. della Quercia's in Bologna[1]) und in den Loggien Raffael's (Taf. IV, 27) spinnt sie. Auf dem Façadenrelief zu Modena und dem paliotto von Salerno hilft sie (oder Kain?) sogar ihrem Manne die Erde zu hacken[2]). Wie in so manchen andern Compositionen behauptet Bonanno auch hier seine Originalität. Auf der ehernen Thür zu Monreale bringt Eva nämlich ihrem auf dem Felde arbeitenden Manne das Essen; Beischrift: „Eva servat a Adam" (Taf. II., 12d).

Die Rolle Adam's bleibt sich gleich. Nur bei Tobias Stimmer steht er müssig, gegen einen Baumstamm gelehnt, und betrachtet seine ihr Kind stillende Frau. Im Asburnham-Pentateuch pflügt er ungewöhnlicherweise die Erde, statt sie mit der Hacke zu bearbeiten. Bei Raffael säet er. Holbein lässt ihn mit Beihülfe von dem schauderhaften Gesellen, dem Gerippe, Baumwurzeln abräumen.

---

[1]) Kunsthist. Bilderbogen, Handausgabe III., 88, 7. Bei Uccelli, Quercia und Raffael spielen die Kinder bei den Füssen der Mutter. Ihre Mühseligkeit ist zugleich, vor der fein poetischen Auffassung der Renaissance, zu ihrer Freude geworden.

[2]) Dasselbe in der „Paraphrase" (Springer nennt die zweite hackende Figur Kain). In derselben Handschrift, wie in einer andern der Cottoniana (Calligula, A. 7) lehrt ein Engel die Menschen arbeiten. Eva erscheint hinter Adam mit einer Hacke in der Hand (abgeb. in Westwood's Palaeographia sacra).

Kain und Abel.

In der Wandlunette über der rechten Seitenthür in der Kirche sieht man unsere ersten Eltern in naiver Umarmung bei einander schlafend und die Geburt Kains („Crescite et multiplicamini et replite [sic] terram. Hic peperit"). Darunter das erste Opfer („Christus [!] Abel cernit, Cain et sua munera spernit"). — Ueber der Thür zur Capp. Zen sitzt Kain zürnend und wird daneben stehend von der göttlichen Hand angesprochen. Die zwei gehen zusammen auf das Feld hinaus, wo Kain seinen Bruder Abel erschlägt[1]). — Schliesslich sieht man, über dem Fenster gegen die Piazza hin, Kain wieder mit der göttlichen Hand sprechend („Dixitque Dominus ad Cain: quid fecisti? Ecce vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra. Dixitque Cain ad Dominum: major est iniquitas mea quam ut veniam merear")[2]).

Die *Conceptions-* und die *Geburtsscenen* gehen in einem Schlafzimmer vor sich, dessen Colonnen und zurückgezogene Vorhänge von grossem Comfort zeugen. Die Byzantiner liebten Luxus und Pracht, und wo nicht die Aufgabe das Gegenteil ausdrücklich forderte, schilderten sie gerne den höchsten Reichtum. Jedenfalls steht derselbe hier in eigentümlichem Gegensatz nicht nur zu der biblischen Auffassung, sondern auch zu der vorhergehenden Scene, der Arbeit.

Bezeichnend ist es aber, dass der Künstler den Palast Adam's bis auf zwei Säulen und die Draperie abgekürzt hat[3]). Nie findet man nämlich in der byzantinischen, wie überhaupt wohl nicht in der älteren Kunst des Mittel-

---

[1]) Diese leztgenannten Scenen sind stark und schlecht restauriert.

[2]) In der kleinen Thürlunette der innern Wand befindet sich das Brustbild des heil. Pabstes Clemens, Mosaik von V. Zucchati, mit der Jahreszahl 1532.

[3]) Die Dunkelheit des Raumes ist durch eine purpurne Ausfüllung der inneren Fläche ausgedrückt.

alters, einen Versuch zu Innenansichten. Giotto wusste sich schliesslich dadurch zu helfen, dass er, durch Wegnahme der vorderen Wand, das Haus wie eine Puppenstube öffnete (s. meine Schrift: Der malerische Stil Giotto's, S. 28). Die byzantinischen Künstler blieben dagegen bei einer einfachen Bezeichnung des Lokals stehen[1]), wenn sie nicht sogar, wie es sehr oft geschah, die Scene ausserhalb des Hauses versetzten, so dass dieses den Hintergrund bildete. Auch die venezianischen Mosaiken haben davon gute Beispiele, wie später der im Freien vor seinem Palaste schlafende Pharao. In den hier vorkommenden Geburtsscenen, bei der Darstellung der Trunkenheit Noah's u. s. w., ist indessen meistens die erstgenannte Bezeichnungsweise vorgezogen. Der träumende Joseph muss sich sogar nur mit einem Bette begnügen.

Die Zeichnung des Bettes selbst verdient vielleicht auch einige Aufmerksamkeit. Man hat überhaupt bis jetzt solche Details vollkommen übersehen; sie bilden indessen einen sehr wichtigen Faktor in dem Charakter des primitiven Stils. In der byzantinischen Kunst nach dem Bilderstreit, wie auch in der älteren abendländischen, obschon da selten so typisch und nie so allgemein, wird nämlich das Bett von oben aus gezeichnet, so dass es senkrecht in der Bildfläche, statt perspektivisch horizontal liegt[2]). Diese Abnormität, welche übrigens in der Natur der arkaischen Kunst im Allgemeinen begründet ist[3]), hat so tiefe Wurzeln, dass sie schon in dem ältern vaticanischen Vergilius (s. d'Agincourt, tav. XXIII.) völlig ausgebildet zum Vorschein kommt, und dass sogar bisweilen, in Grablegungsscenen, die Sarkophage der dadurch bedungenen Biegung des Körpers seitwärts folgen; in's Lächerliche gehende Beispiele in dem ältern Octateuche.

---

[1]) Der Anfang zu diesem, wie zu so vielen anderen Archaismen der mittelalterlich-byzantinischen Kunst ist schon in den uns bewahrten spätantiken Miniaturen in entschiedener Weise gemacht. In der ambrosianischen Ilias ist das Zelt Achilles, nur durch den mit Schildern verzierten Vorhang angedeutet. Doch kommt auch — und dies ist interessant zu beobachten — ein vollkommenes Gegenstück zu der giottesken Puppenstube in dem älteren vatic. Vergilius (im Tode Dido's) vor (d'Agincourt, Pittura, Tav. XXIV., 2).

[2]) Ich erinnere mich in der That nur einer einzigen Ausnahme von dieser Regel aus der byzantinischen Kunst, nämlich der Elfenbeinschachtel von Sens, wo Pharao in vollem Profil auf seinem ganz von der Seite gesehenen Bette schläft (dies unter der zweifelhaften Voraussetzung, dass die Zeichnung Millin's, Voyage, pl. X. B., richtig ist).

[3]) Dass es sich nicht hier um eine vielleicht nur zufällige Curiosität, sondern um eine Regel handelt, beweisen auffallend ganz analoge Erscheinungen aus andern primitiven Kunstepochen. In altindischen Reliefs z. B. ist das Bett nicht nur in der Bildfläche gedreht, sondern folgt auch gelegentlich, vollkommen wie in der byzantinischen Kunst, der Biegung des Körpers aufwärts, wo diese angegeben wird! Die Uebereinstimmung ist bei der völligen Stilverschiedenheit, ganz überraschend, z. B. auf einem Stück aus der Decoration der Amaravati Tope, jetzt in dem Treppenhaus des britischen Museums.

In der Geburtsscene zeigt Eva (in Venedig) mehr mütterliche Gefühle als die meisten Wöchnerinnen der byzantinischen Kunst. Sie sitzt auf dem Bette und streckt die Hand gegen das Kind, welches Adam ihr darreicht[1]). Dabei steht mit Weinsack und erhobenem Becher ein Knabe, dessen Figur wohl nicht, aber doch seine decorative Pose an die Antike erinnert[2]). Das gewöhnliche Bademotiv, welches in der Mehrzahl von den byzantinischen Geburtsscenen vorkommt, ist hier weggelassen[3]). — Ueber die Beine Eva's ist eine niederfallende Decke geworfen, was sich auch in den folgenden Geburtsscenen dieses Cyklus wiederholt. Sonst hüllen gewöhnlich die byzantinischen Künstler, wenigstens der bessern Zeit, die liegenden Figuren nur in ihre Mäntel ein; wenn sie dieselben, wie es bisweilen geschieht, nicht in sackähnlich umschliessende Betten legen. Später kommt aber auch die zuerst angegebene Drapierungsweise in Gebrauch, wie man dieselbe in der Barlaam- und Josaphat-Handschrift der bibl. nat. Nr. 1128 (fol. 10 v° und 124) und in den Mosaiken von Kahrié-Djamissi in Constantinopel (beide aus dem XIV. Jahrh.) vorfindet. — Solche Details können durch Jahrhunderte fortleben.

Die folgenden Scenen haben wenig Interesse. Doch kann man im *Opfer Kain's und Abel's* eine gewisse ikonographische Tradition verfolgen. Die Brüder stehen bei, oder vielleicht richtiger, nähern sich symmetrisch einem Altar. Abel trägt, wie der gute Hirt, ein Lämmchen auf seinen Schultern;

---

[1]) Ich mache auf eine spätrömische Elfenbeinpyxis mit dem Bacchusmythus in dem Museum zu Bologna aufmerksam, weil die hier vorkommende Geburtsscene eine merkliche Uebereinstimmung mit ähnlichen der christlichen Kunst zeigt. Vielleicht liegt ein antikes Vorbild dem christlichen Typus zu Grunde. Dies scheint auch ein, dieselbe Aufgabe behandelndes, antikes Relief im capitol. Museum darzuthun (Mus. Capitol. IV., Taf. 60). Wir finden hier das Bademotiv schon vollständig entwickelt (reproduc. von G. Salomon in seiner Abhandl.: La statue de Milo, II., Taf. XI., 47).

[2]) In den vaticanischen Octateuchen findet man in mehreren Wiederholungen, statt des gewöhnlichen Typus, welcher eigentlich das Moment nach der Geburt darstellt, in sehr naiver Weise die Entbindung selbst vorgeführt. Die Frauen sitzen, in ein Hemd gekleidet und pressen die geballten Hände gegen die Brust (eine Gebärde für Schmerz, sowohl geistigen als körperlichen, welche wir in den Beschneidungsscenen derselben Handschriften und in dem vaticanischen Klimax Nr. 1754, XI. Jahrh., wiederfinden). Das Kind kommt eben zum Vorschein; die Hebamme sitzt auf der Erde, wirksam hereingreifend. — Eine ähnliche Scene treffen wir auch in dem vaticanischen Hiobcommentar, Nr. 751, XIII. Jahrh., fol. 65 v°.

[3]) Eigentümlicherweise müssen, nach dem Malerbuche, Adam und Kain selbst die gewöhnlichen Dienste der traditionellen Wäscherinnen leisten. Adam wäscht den Abel in einer Kufe, und Kain giesst Wasser über ihn mit einem Gefässe". — Abweichend ist auch die Darstellung des Bonannus auf der Thür in Monreale. Eva sitzt auf dem Bette (auf dem Boden einer im Durchschnitt gesehenen Höhle angeordnet) und stillt ihr eingewickeltes Kind. Vor ihr steht Adam mit einem eben solchen in seinen Händen. Nach der Auffassung des Meisters waren somit Kain und Abel Zwillinge.

während Kain eine Korngarbe gen Himmel streckt. Noch vollständiger ist die Symmetrie in Capp. S. Clemente im Innern der Kirche, indem da auch Abel seine Opfergabe mit bedeckten Händen aufwärts darreicht[1]). Darf man nach der bekannten Composition in S. Vitale zu Ravenna urteilen, wo Abel mit Melchisedech zusammengestellt ist[2]), so ist die letztgenannte Composition als typisch zu betrachten. Dieselbe finden wir auch in dem älteren Octateuche; während in dem späteren die Opfergaben auf dem Boden liegen, (ein Feuerstrom aus dem Himmel verzehrt das Opfer Abel's)[3]). Die symmetrische Composition haben wir noch in S. Angelo in Formis, in Palermo, Monreale, am Dome zu Modena[4]), in dem Baptisterium zu Florenz und auf dem Kreuze von S. Giovanni in Laterano. Die Stellung der Figuren hat zwar überall den noblen Schwung der ravennatischen Mosaik verloren[5]). Arnolfo del Cambio (S. Paolo fuori le mura) und der Bildhauer der Genesisreliefs von Orvieto haben zwar die symmetrische Aufstellung bewahrt; hier aber knieen die Brüder vor dem Altar. — Der Meister der Illustrationen zu den Homilien Jakob's stellt dagegen die Brüder jeden für sich vor einem Altar auf; sie wenden sogar den Rücken gegen einander. Demselben Princip folgt auch das Broncerelief der Thür von S. Zeno. Vielleicht ist es diese Composition, welche das Malerbuch beschreibt. Jedenfalls sind hier Zusätze, welche modern klingen. Die Opferflamme Abel's steigt grade in den Himmel auf; der Hirt steht vor dem Altar und hat seine Hände und seine Augen zum Himmel erhoben (was zwar

---

[1]) Abgeb. in Kreutz: La Cattedrale di S. Marco, tav. XXIII., 2. Das Bild führt dieselbe Inschrift wie in der Vorhalle: „Christus Abel cernit, Cain et sua munera spernit". — Unter diesen Figuren liest man auf einem Friese der Marmorbekleidung: „Anno D.MC.I.VIIII cum Dux Vitalis Michael Got . . . . . epit, tabulas Petrus add . . . epit". Wahrscheinlich bezieht sich das Datum auf die Marmortafeln und nicht, wie man angenommen hat, auf die Mosaiken.

[2]) Die Figur Abel's wiederholt sich in einer Mosaik von S. Apollinare in Classe (s. Garrucci, vol. IV., t. 258). Hier ist er mit Melchisedech und Abraham zusammengestellt; die Composition die drei vorbildlichen Opfer somit versinnlichend. — Dasselbe ist sicher auch in S. Vitale gemeint; nur ist das Opfer Isaak's abgesondert auf der gegenüberstehenden Wand dargestellt.

[3]) Dieses letztgenannte Motiv kommt auch in der vatican. Handschrift der Homilien Jakob's (Nr. 1162, fol. 36 v°) vor.

[4]) Eigentümlich ist das Relief zu Modena. Christus thront hier in einer Mandorla. Auf dem aufgeschlagenen Buche in seiner linken liest man: „Qvi seqvitur me, non ambulabit in tenebris" (Joh. VIII. 12); die Mandorla wird von einem knieenden Manne getragen. Die Inschrift bezeugt: „Hic primit (perimit?), hic plorat, gemit hic, nimis iste laborat."

[5]) Jedenfalls kann das Alter dieser Composition nicht von altchristlichen Zeiten gerechnet werden. Wir finden nämlich auf Sarkophagen die Aufgabe ganz anders behandelt. Entweder sitzt Gott und empfängt mit einer segnenden Gebärde die Gaben der Brüder (Kain bringt eine Traube), ohne dabei einen Unterschied zu machen (s. z. B. Garrucci, vol. V., tav. 317, 3). Oder steht er, jugendlich und bartlos, zwischen ihnen und segnet gegen die Seite Abel's. Kain trägt hier eine Korngarbe (s. Garrucci, vol. V., t. 310, 2).

alles noch mit der Tradition stimmen kann). Dagegen ist es ganz neu, dass Kain die Hände vor sein Gesicht hält, um sich gegen seine eigene Opferflamme zu schützen, welche sich im Bogen gegen ihn dreht.

Das Malerbuch giebt auch eine vorhergehende Schilderung der verschiedenen Lebensart der Brüder, welche mit einer Composition der Octateuchen vollkommen zusammenfällt. Kain bearbeitet die Erde mit einem Pflug, von zwei Ochsen gezogen, welche er mit einem Stachel antreibt[1]). Die Hermeneia fügt hinzu: „Auch sieht man ihn wieder Getreide ernten;" ein für die Octateuchen fremdes Motiv. — Abel steht mit einem Stabe inmitten seiner Schafe. Die Stellung dieses Hirtenknaben (in den Octateuchen), dessen ganze Figur deutlicherweise einem sehr alten Typus[2]) entlehnt ist, wird uns später noch beschäftigen.

Ueber der Thür zur Capp. Zen sitzt *Kain zürnend* („da ergrimmte Kain sehr und seine Gebärden verstellten sich") mit dem Kopfe gegen die Hand gestützt; diese Stellung kommt beinahe unverändert in der Figur Moses' in der letzten Kuppel wieder zur Anwendung.

Der *Brudermord* zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit dem gleichnamigen Bilde in Monreale und auf dem Kreuze von S. Giovanni; doch ist hier der Verlauf weit weniger energisch ausgedrückt als in der sicilianischen Mosaik. Kain nimmt mit erhobener Axt durch einen Rückschritt den Ansatz. Abel ist in einer abwehrenden Stellung zum Boden gefallen, wie man dieselbe schon in antiken Zeiten für gestürzte Krieger, in der spätbyzantinischen Kunst aber besonders für Märtyrer verwendete[3]). — Ungefähr dieselbe Aufstellung der zwei Figuren auch in S. Angelo in Formis, in den sicilianischen Mosaiken,

---

[1]) Derselbe Typus in zwei Gregorhandschriften in Paris, Nr. 533, XI. Jahrh., fol. 34, und Nr Coisl. 239, XII. od. XIII. Jahrh., fol. 26 v°. — Der byzant. Typus ist wohl dem antiken nachgebildet, wovon Roh. de Fleury: L'Evangile, t. I., S. 239, ein Beispiel giebt. Auch irgend eine antike Figur, wie die dabei stehende: ein mit der Hacke die Erde bearbeitender Mann, könnte ohne Weiteres dem arbeitenden Adam in der christlichen Kunst als Vorbild gedient haben.

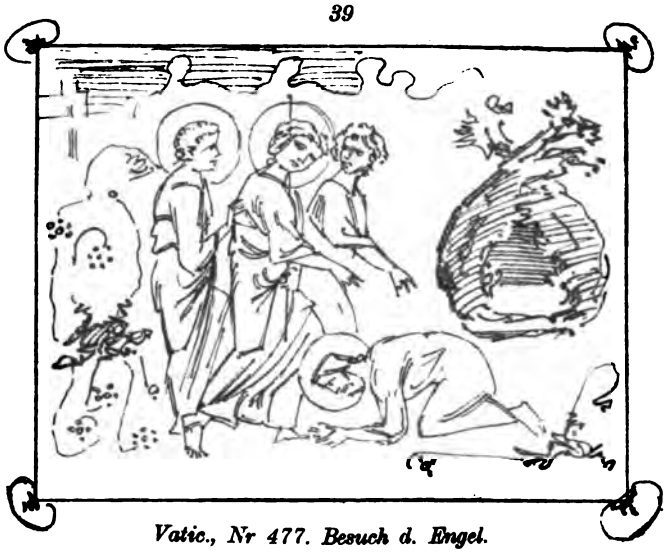
[2]) Wir finden nämlich dieselbe Figur schon in dem vaticanischen Cosmas (abgeb. bei Garrucci, vol. III., tav. 142, 2). — Uebrigens bildet Abel keineswegs die einzige Uebereinstimmung zwischen den Octateuchen und dem Cosmas. Den Enoch haben wir schon erwähnt. Hier füge ich noch hinzu, dass der Gnadenstuhl zwischen den zwei Cherubim und den zwei Priestern in dem älteren Octateuche, fol. 106 (in Nr. 746, fol. 231) aus der Cosmashandschrift copiert ist. Die Zugordnung der Israeliten auf fol. 160 v° des älteren Octateuchs ist ebenso augenscheinlich der Composition nachgebildet, wovon wir in dem Cosmas, fol. 52, ein altes Beispiel besitzen (fehlt in dem späteren Octateuche).

[3]) S. ein Beispiel in d'Agincourt, tav. XXXIII., 1.

38

Venedig.
Abschied von Loth.

39



Vatic., Nr 477. Besuch d. Engel.

41

Venedig.
Petrus.

40

(vergl. Taf. XI., 79).

Venedig. Besuch der Engel.

42

Venedig.

43

Venedig.
Trauer Jacob's.

44

Trauer Jacob's.

Vatic., Nr 477.

45

Venedig.
Die Frau Potiphar's.

den vaticanischen Octateuchen, der genannten Elfenbeintafel bei Gori, sogar im Asburnham-Pentateuch und auf der Thür Bischof Bernward's von Hildesheim. Etwas ganz anderes bieten uns dagegen die Illustrationen zu den Homilien Jakob's in Paris und Rom[1]). Kain sitzt auf der Schulter des gebundenen, knieenden Abels und sticht ihn mit einem Messer (in Paris; in dem vatic. Ex. haut er ihn mit einem Steine; seine Waffe ist sonst die Axt, wie in Venedig, oder der Knüppel, wie in Monreale).

In dem letzten Bilde, wo *Kain seine Schuld bekennt*, findet man nicht den schwächsten Versuch, der Figur einen Ausdruck zu geben. Auch zeigt sich hier recht deutlich, wie wenig der Boden als Grundlage für die Figuren in der spätbyzantinischen Kunst Bedeutung hatte. Denn obschon Kain auf einer besonders dazu geschaffenen Erhöhung des Bodens zu stehen gemeint ist, so schwebt er nichts desto weniger über derselben auf dem goldenen Grunde. — Mit der Composition in Monreale hat diese Scene nicht die geringste Aehnlichkeit. Da tritt nämlich Gott wieder in persona auf und zu seinen Füssen sieht man das ihn leidenschaftlich anflehende Blut Abel's (!) — ein nacktes, rotgefärbtes Figürchen[2]). Kain entfernt sich mit einem typischen Schritt seitwärts.

---

[1]) Abgeb. bei d'Agincourt, tav. L.

[2]) In den volkstümlichen Psaltern in London und Bibl. Barberini sind ebenso die personificierten Blutflüsse Egyptens rot.

Der erste Gewölbebogen.

Die Erzählung fliesst nun mit langweiliger Breite und Ausführlichkeit — dem Forscher in der mittelalterlichen Kunst übrigens wohl bekannt, um gelegentlich ganz unerwartet die wichtigsten Momente zu überspringen. In äusserst schematischer Weise ist der mittelalterliche Kunstapparat zur Uebersetzung der biblischen Schilderung verwendet: die nötigen Figuren in reliefähnlicher Composition bei einander aufgestellt, die Bedeutung der Handlung weit mehr durch äussere Umstände, als durch das Handeln der Figuren ausgedrückt. Lebendige Züge einer frischen Naturbeobachtung gehören zu den Seltenheiten und sind wohl dann aus den alten Vorbildern herübergekommen. Die Köpfe zeigen alle denselben Typus und die vollständigste Seelenlosigkeit. Die Figuren führen meistens mit automatenähnlicher Gleichgültigkeit ihre Rollen aus.

Auch das ikonographische Interesse ist weit geringer, da wir nunmehr nur selten feste Compositionstypen antreffen, dagegen oft eine zwar meistens unbestimmte, schwer angebbare, allgemeine Uebereinstimmung mit sonstigen Illustrationsserien, welche doch den Gedanken von *einem verwandten Ursprunge in sehr entfernter Zeit* erweckt, welcher somit in den spätmittelalterlichen Bildern nachklinge.

Die Sündflut.

Die elf Scenen oder Bilder, worin die Sündflut geschildert wird, erinnern z. B. unzweifelhaft bisweilen an die gleichnamigen Darstellungen von Palermo, Monreale, S. Angelo in Formis, Assisi, Florenz u. s. w. Den *Befehl Gottes an Noah* haben wir z. B. auch in den sicilianischen Mosaiken, in den Fresken von Angelo in Formis und in Assisi, auf einem Kapitälrelief von Mon-

reale und auf dem Altarvorsatze in Salerno. Die Gebärde ist fast überall die typische für Demut oder gehorsame Aufmerksamkeit (in Assisi etwas unklar). Nur in Ferentillo stürmt Noah mit weit vorgestreckten Händen der göttlichen Erscheinung entgegen.

Das jetzt folgende Motiv: *Noah giebt einem Baumeister den Auftrag des Archenbaues*, ist mir sonst vollkommen unbekannt. Der Baumeister erhebt zum Zeichen des Verständnisses den Zeigefinger zu einer Gebärde, welche ich sonst nur in der späteren Renaissancekunst angetroffen habe (vielleicht Restauration?). — Die jetzt folgende *Arbeit* ist ein gutes Beispiel der obenerwähnten allgemeinen Uebereinstimmung. Man vergleiche die betreffenden Darstellungen in Palermo, Monreale, Salerno, Florenz[1]) und Assisi mit dem venezianischen Bilde. Wir treffen überall dieselben Motive des Behauens, des Sägens (der Stamm steht schief gegen die Erde; der eine von den Arbeitern sitzt auf dem Boden)[2]) u. s. w. Indessen divergiert die venezianische Composition am meisten von dem gemeinsamen Typus[3]) — so ist z. B. die Arche selbst nicht zu sehen und die Composition stark zusammengedrängt. In Ferentillo, wie in Assisi sitzt der die Arbeit leitende Noah links. In dem vaticanischen Octateuch Nr. 747 nimmt Noah selbst bei der Arbeit teil und einer von seinen Söhnen zieht ein Brett durch das Feuer, um es biegsam zu machen. Das Malerbuch kennt noch das Motiv der essenden und trinkenden, Noah auslachenden Leute.

Der *Einzug in die Arche*, wie der *Auszug*, zeigt die ausserordentliche Ideenarmut des Künstlers. Noah und seine drei Söhne stehen in einer Reihe da, ein jeder von seiner Frau begleitet (s. Taf. V., 33), nur so zu sagen um ihre Namen zu vertreten. Noah fühlt sich doch in ein paar Scenen zum Helfen der Tiere verpflichtet.

Hier ist der geeignete Ort einen Blick auf die in diesem Mosaikcyklus vorkommenden *Tiere* zu werfen: bekanntlich war der mittelalterliche Künstler im Allgemeinen wenig geneigt viele Mühe auf solches Beiwerk zu opfern. Doch haben sich nichts desto weniger in gewissen griechischen Handschriften Tierbilder gerettet, deren meisterhafte Wahrheit und Eleganz man kaum erwartet hätte. Dies

---

[1]) Die Mosaik vollständig in einem modernen Stile, aber sicher nach der alten Composition renoviert.

[2]) Derselben Arbeitsweise begegnet man noch heute sehr oft in Italien.

[3]) Den sicilianischen Mosaiken am nächsten steht unzweifelhaft das Relief von Salerno.

ist vor Allem mit der berühmten Pariser Handschrift Nr. 64, X. Jahrh., der Fall[1]). Was nun die venezianischen Mosaiken betrifft, so gereicht es wenigstens dem Künstler zur Ehre, dass er die meisten Tiere, welche in sehr zahlreichen Arten in den Schöpfungs- und Sündflutbildern vorkommen, leicht erkenntlich gezeichnet hat. Und dies gilt nicht nur von den grösseren Säugetieren, sondern auch von den Vögeln, deren der Künstler eine nicht geringe Menge von den bekanntesten, wie Adler, Krähen, Fasanen, Tauben, Rebhühner und gewöhnliche Hühner, Enten, Kraniche, Störche u. s. w. vorgeführt hat.

Natürlicherweise ist hier doch kaum die Rede von einer Darstellung der Tiere, wie sie in ihrer Freiheit auftreten. Man wird eher an zoologische Blätter erinnert. Jedes Tier wendet dem Beschauer die Seite zu; eine Eidechse wird indessen — aus leicht erklärlichem Grunde — von oben gezeigt. Nur ein Fisch in der betreffenden Schöpfungsscene macht eine Bewegung von beinahe japanischer Lebendigkeit, so dass der Körper in Verkürzung und teilweise von unten gesehen wird. Aber es giebt auch andere, worin der Künstler wenigstens Versuche gemacht hat, auch das Leben zu charakterisieren, z. B. in dem Bilde, wo die Tiere, aus der Arche befreit, auf zwei bis zur Unmöglichkeit schematisierten Felsen froh herumspringen. Besonders zeichnen sich die Panther durch ihre katzenähnliche Spiellust aus. Zwar nehmen sie auf die Bildung des Bodens keine Rücksicht, sondern laufen gelegentlich durch die Luft, wie auch die Säugetiere bei ihrer Schöpfung nur einfach über den Goldgrund zerstreut sind. Bei der Schöpfung der kriechenden Tiere sieht man u. a. zwei kreuzweise zusammengestellte Pfauen. Es ist dies ein in der byzantinischen Kunst zwar ziemlich seltenes ornamentales Motiv, asiatischen Ursprunges, welches hier vielleicht direkt von den Kapitälen der in der Vorhalle stehenden altchristlichen Säulen herübergenommen ist.

Noch können wir aus diesen Bildern ein paar Beispiele zur Beleuchtung des *mittelalterlichen Archaismus* hinzufügen. So ist die Arche, welche hier nicht, wie in den sicilianischen Mosaiken, ihre altchristliche Kastenform gegen eine Schiffsform vertauscht hat, überall in steiler Frontwendung und, trotz ihrer dadurch bewirkten, bis zum Lächerlichen gehenden Kleinheit, in ganzer Gestalt vorgeführt. Dies ist für das Mittelalter ausserordentlich bezeichnend. Die Möglichkeit einer naturgemässen, perspektivischen Verkleinerung durch den Abstand war schon längst vergessen und die Abschneidung eines zu gros-

[1]) Andere Beispiele geben der Pariser Codex Nr. 550 (XII. Jahrh.) und das Evangeliar in Parma (XI. Jahrh.).

sen Gegenstandes durch die Umgrenzung des Bildes ein völlig unbekanntes Kunstmittel. Es blieb nur übrig eine willkürliche Verkleinerung oder auch die Bezeichnung durch einen Teil.

Die Arche schwimmt nicht auf dem Wasser, sondern steht auf einem blauen Bande, welches durch regelmässige, weisse Schlangenlinien das Wasser bezeichnet. Auch der Regen fällt nicht tiefer als bis zur oberen Grenze dieses Bandes. Der Regen selbst ist durch parallele, weisse und blaue Linien bezeichnet, zwischen welchen die Arche hervorschimmert. Wolken gehören zu den Seltenheiten in der byzantinischen Landschaft[1]). Hier findet man sie indessen in einem flachen Kreissegmente von blaugrauer Farbe so zu sagen rudimentär angedeutet[2]). Sonst ist der Himmel, wie fast stets in der byzantinischen Kunst, nur ein blaues Segment oben auf dem Goldgrunde. — Der Regenbogen ist ein grosser Kreis von braunrot, gelb und grün.

Die *Sündflut* zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit der entsprechenden Scene in der Wiener Genesis: das Wasser ist voll mit herumschwimmenden Leichen, von welchen jedoch nur die meistens senkrecht stehenden oder in schlechter Verkürzung von dem Scheitel gesehenen Köpfe zum Vorschein kommen. Dies ist jedenfalls doch besser als in dem Pariser Gregor, Nr. 510, wo die Leichen auf der (schrägen) Wasserfläche, wie auf einem blauen Boden liegen. In dem Monrealebilde schimmern die Körper zwischen den parallelen Wasserlinien durch. In der ebengenannten Pariser Handschrift, in dem laurentianischen Cosmas und in dem späteren Octateuche, wie in den sicilianischen und venezianischen Mosaiken, sieht man einen Raben auf die Leichen hacken. So hat der Künstler

---

[1]) In den beiden Cosmas-Handschriften sind Wolken in so rätselhafter Form gegeben, dass man wahrlich die Beischrift „νεφελη" braucht, um die Meinung zu verstehen. Bisweilen, wie in dem vatican. Psalter, Nr. 752, ist der Hintergrund in weiss und blau marmoriert, welches wohl einen wolkigen Himmel vorstellen soll. Höchst eigentümlich und phantastisch ist die Wolkenbildung in dem späteren Octateuche (Vol. I., fol. 212v°), wo die Rotte Abimar's durch aus dem Himmel fallendes Feuer vertilgt wird. Da erscheinen nämlich Schrecken erregende Köpfe von Menschen und Tieren, alle wie die eigentlichen Wolken blau in blau gemalt. Dies gehört zu den wenigen Spuren einer romantischen Phantastik in der sonst so nüchternen byzantinischen Kunst.

[2]) In den Octateuchen sind die Worte der bibl. Erzählung: „und thaten sich auf die Fenster des Himmels" treulich dargestellt. Auch sonst ist diese Vorstellung den byzantin. Künstlern nicht fremd. In dem Psalter des brit. mus. (Add. Nr. 19,352, fol. 25 v°), der Bibl. Barberini (III, 91. fol 37) und Vat. gr. Nr. 1927, fol. 38, werden bei der Himmelfahrt Christi die Thore des Himmels von zwei Engeln geöffnet (Ps. XXIV., 7: „Machet die Thore weit und die Thür in der Welt hoch, dass der König der Ehren einziehe"). Das letztgenannte Beispiel zeigt besondere Uebereinstimmung mit den zusammengehörigen Evangeliarien: Paris Nr. 75 und Vat. Urbin. 2 (s. d'Agincourt, tav LIX.). Hier sind die meisten Scenen von einem Himmelssegment begleitet, wo man durch eine geöffnete Thür das Treiben der Engel erblickt.

die Worte der biblischen Erzählung verstanden: „Und liess einen Raben ausfliegen; der flog immer hin und wieder her, bis das Gewässer vertrocknete auf Erden“ [1]).

Die Zurückkunft der Taube mit dem Oelblatte erinnert noch an die frühchristlichen Darstellungen dieses Gegenstandes.

Die elf Scenen dieser langen Geschichte enden mit dem *Opfer*, welches Noah allein verrichtet (s. Taf. V., 34). Sonst nimmt auch die übrige Familie daran teil. In den vaticanischen Octateuchen sieht man noch dazu eine allegorische Darstellung der vier Jahreszeiten [2]).

---

[1]) Dasselbe Motiv schon auf einer in Nord-Afrika gefundenen Marmorvase altchristlichen Ursprungs, s. Garrucci, vol. VI, tav. 427.

[2]) Nach dem Versprechen Gottes: „So lange die Erde stehet, soll nicht aufhören Same und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht.“ Die Erde wird besäet, das Getreide geschnitten, der Acker bearbeitet und schliesslich wärmt sich ein Alter an dem Feuer.

Den Bund Gottes mit Noah vermisst man unter den venezianischen Mosaiken ganz. In dem älteren Octateuche (fol. 31) steht Noah mit seinen Söhnen und den Frauen unter dem Regenbogen und schaut verehrend gegen die oben erscheinende Hand Gottes auf. Die Composition hat eine gewisse Aehnlichkeit mit der gleichnamigen der Wiener Genesis.

Der zweite Gewölbebogen

enthält erstens die Fortsetzung des

Leben's Noah's,

an und für sich wenig erbaulich, besonders in künstlerischer Darstellung, und trotzdem im Mittelalter sehr beliebt — hier in langgezogener Weise geschildert.

Noah, auf den Knieen vor den Reben, geniesst des Guten zu viel und *liegt dann nackt* auf einem prächtigen Bette in seinem durch Säulen, einen Vorhang und das purpurne Dunkel bezeichneten Schlafgemach. Er ruht dabei in antiker und frühchristlicher Weise, den linken Arm über den Kopf gelegt. Ham guckt unverschämt hinter der Draperie hinein. Er ruft sodann mit erhobenem Zeigefinger seine zwei älteren Brüder zum Schauen herbei (s. Taf. IX., 68), welche indessen, die Gesichter abwendend, ihren betrunkenen Vater mit einem Kleide bedecken. Die Schlingelhaftigkeit des Ham ist dem Künstler ebenso gut gelungen, wie sein trauriger Ausdruck bei der *Verfluchung*, welche der Vater ihm zu teil werden lässt. Schliesslich wird die mumienhaft eingewickelte *Leiche des Patriarchen* in eine kleine Höhle gesteckt. Man bemerke wie leicht sich die byzantinischen Künstler die Leichen vorstellen! Auch hier wird der Körper mit grösster Leichtigkeit, eigentlich nur von einem Manne auf den Händen getragen. Es lag ja auch gar nicht in der streng ideellen Richtung der byzantinischen, wie der mittelalterlichen Kunst überhaupt, besonders bei der herrschenden Reliquienverehrung, so materielle Umstände wie die Schwere und das Tragen in Begräbnisscenen hervorzuheben. Um die Trauer auszudrücken, fährt sich einer unter den Söhnen des Verstorbenen, mit einer sehr gewöhnlichen Gebärde, mit der Hand über die Wange. Das Trauergefolge wird durch die über einander gezeichneten Scheitel angegeben.

Unter diesen Scenen ist die *Zudeckung Noah's durch die Söhne* ohne Zweifel die wichtigste, nicht nur weil sie sehr oft behandelt wurde, sondern auch weil

für die Composition deutlicherweise ein sehr alter Typus zu Grunde liegt. Ich nenne folgende Beispiele: die Pariser Handschrift Nr. 923, IX. Jahrh., die vaticanischen Octateuchen, die Mosaiken in Palermo und Monreale, ein Kapitälrelief im Kreuzgange des letztgenannten Domes (s. Taf. V., 31), den Altarvorsatz von Salerno, die Thür Ghiberti's, den Fresco Michelangelo's und die Illustration der venezianischen Bibel (v. J. 1690). Besonders die letztgenannte zeigt noch eine vollständige Uebereinstimmung mit dem mittelalterlichen Typus. In dem Relief von Monreale ist noch die Verfluchung Ham's (Taf. V., 32) von allgemeiner Aehnlichkeit mit der venezianischen Scene. Nicht viel anders sind aber auch an der Broncethür von S. Zeno in Verona diese zwei Momente dargestellt; während die vaticanischen Octateuchen abweichend den verfluchten Bruder sich entfernen lassen. Die getreuen Brüder huldigen dagegen ihrem Vater mit vorgestreckten Händen. Auf der Thür von S. Zeno ziehen sie mit Gewalt den Bruder vor das Gericht des Vaters.

Aus der Weise wie die Brüder in der erstgenannten Scene das Tuch halten, ergiebt sich jedoch eine gewisse Verschiedenheit. In der Pariser Handschrift Nr. 923 bedecken sie damit nur die eigenen Augen; oft sieht man sie aber den Kopf abwenden. In der Wiener Genesis, den Octateuchen, dem griechischen Malerbuche, dem Relief von Ghiberti und den venezianischen Holzschnitten nehmen sie dagegen, nach der ausdrücklichen Angabe der Bibel, das Kleid auf ihre beiden Schultern und gehen rücklings hinzu. Ham steht verhöhnend (d. h. gewöhnlich zeigend) dabei; auf dem paliotto von Salerno hebt er dazu die andere Hand und lacht. Nur der venezianische Meister hat, wie erwähnt, die zwei Scenen, das Vornehmen Ham's und seiner Brüder getrennt. Auch liegt Noah hier ausnahmsweise, wie bei Michelangelo, ganz nackt.

Die *Kenntniss von dem nackten Körper*, welche der Künstler sowohl in der Figur Noah's als in den Paradiesscenen zeigt, ist in der That für das Mittelalter sehr respektabel. Man findet hier keineswegs die gewöhnlichen Absonderlichkeiten — unrichtige Verhältnisse und die unglaublichsten Fehler der anatomischen Zeichnung. Der Künstler giebt sogar die Verschiedenheit des jungen und des alten, des männlichen und des weiblichen Körpers besser als ich es irgendwo in der spätbyzantinischen Kunst gefunden habe[1]). Statt

[1]) Zwar hängt die meistens sehr schlechte Aktzeichnung nicht nur vom Unvermögen und der mangelnden Kenntniss ab. Es lag in der mönchischen Richtung der Kunst überhaupt, den männlichen und weiblichen Körper gar nicht zu unterscheiden oder sich wenigstens dabei auf die schüchternsten Andeutungen zu beschränken. Man betrachte z. B. die Miniaturen zu den Lobreden des Mönches Jakob in Paris und Rom.

48

Venedig.
Die trauernden Brüder Joseph's.

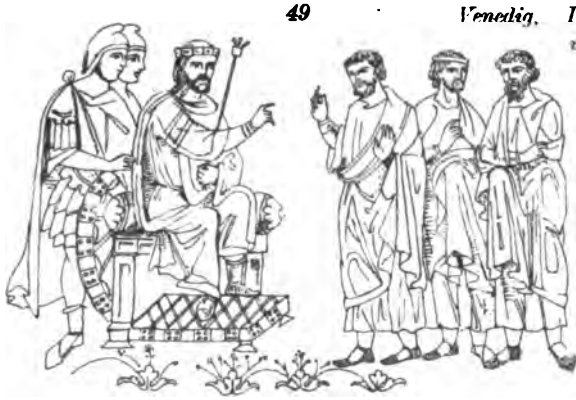
47

Venedig. Die Brüder werden vor Joseph geführt.

46

Venedig. Pharao schickt den Schenken und den Bäcker ins Gefängniss.

49



Venedig. *Die Traumdeuter vor Pharao.*

50

Venedig.
Moses wird gefunden u. im Hause Pharao's erzogen.

51

Venedig.
Moses vor dem brennenden Busche.

52

Vatic., N:o 477.

(vergl. Taf. XI., 85.)

53

Raffael, *Vatican.*

der roh gezogenen Linien der inneren Zeichnung trifft man hier eine nicht ungeschickt durchgeführte Modellierung.

Auf der anderen Seite des Gewölbebogens haben wir sodann den

Turmbau von Babylon

in zwei Scenen: den eigentlichen Bau und die Verwirrung der Sprachen. Der Turm selbst ähnelt dem untern Teile des Campaniles von S. Marco; in Palermo und Monreale (s. Taf. V., 36), ist die Architektur reicher durch Gesimse und Fenster geschmückt. Dagegen finden wir in der allgemeinen Anordnung und den Motiven wieder eine gewisse Uebereinstimmung mit den sicilianischen Mosaiken[1]) und noch mehr mit dem paliotto von Salerno. Es ist gar kein Zweifel, dass hier in der That eine gemeinsame Composition zu Grunde liegt. Oben sind Arbeiter mit dem Mauern und dem Behauen der Steine beschäftigt; vom Boden streckt in Monreale, S. Marco und Salerno ein Mann einen Korb zu den Arbeitern hinauf. In Monreale wie in Venedig sieht man einen Knaben (zwar in entgegengesetzter Richtung) durch die untere Thür steigen; ein Mann ist überall mit dem Zurichten des Mörtels beschäftigt. In Palermo, Salerno und S. Marco unterhält sich eine Gruppe von Männern mit den Maurern auf dem Turme. In S. Marco legt sich ein Mann den Finger auf die Nase; in Salerno haben wir dagegen zwei Figuren, welche offenbar auf den Mund zeigen. Es ist dies wahrscheinlich ein anticipiertes Zeichen der Sprachverwirrung, um so mehr als dieselbe Gebärde in eben erwähnter Bedeutung in dem älteren Octateuche vorkommt.

Die Scene ist (in Venedig) keineswegs ohne Lebendigkeit und giebt eine interessante Vorstellung dieser Art von Arbeit[2]) im Mittelalter. Oben in dem Himmelssegmente zeigen drei Engel dem jugendlichen Herrn den Turm. Er streckt seine Hand mit der segnenden Gebärde gegen denselben aus[3]). In Salerno tritt Gott in voller Figur neben dem Turme auf.

[1]) Vereinfacht auf einem Kapitäl in Monreale (s. Taf. V., 35).

[2]) Eine entsprechende Scene (Pallastbau) in dem Pariser Psalter Nr. 20, abgeb. bei Bayet: L'Art byzantin, fig. 36; eine ähnliche auch in dem Barberini-Psalter.

[3]) Bekanntlich bedeutet diese Gebärde durchaus nicht ausschliesslich den Segen, sondern oft nur Sprechen, Befehl oder sogar Verfluchung.

Für die byzantinische Kunst und ihr ceremonielles Wesen besonders bezeichnend ist aber das dabei stehende Bild: *die Sprachverwirrung*. Vor dem Turme, hoch über dem Boden steht der segnende Gott in Knabengestalt auf einem purpurnen Fussschemel, von Engeln umgeben. Seine Pose ist nur die gewöhnliche, representative in voller Vorderansicht. Die Völker entfernen sich unter heftig vorwärts zeigenden Gebärden, in vier symmetrisch, zwei und zwei über einander gestellten Gruppen. — Die Volksgruppen zeigen keinen Versuch zu einer ethnographischen Charakteristik. Dies finden wir dagegen in den vaticanischen Octateuchen, wo Neger und asiatische Typen auftreten. Die Gestikulation ist hier noch leidenschaftlicher. Eine Figur zeigt auf ihren Mund. Der Turm ist, in der Miniatur, nur ein Haufen von stürzenden Ruinen.

Die zweite Kuppel

enthält

die Geschichte Abraham's

in einer einfachen Reihe von Scenen rings um die Kuppel; als Fortsetzung wieder ein paar Bilder in den Wandlunetten.

Abraham empfängt mit vollkommenster Fassung die Offenbarung des Herrn (s. Taf. IX., 67); er bricht auf (s. Taf. X., 70) und reist mit Sarah und Lot unter Begleitung von einer zahlreichen Dienerschaft; hört wieder die Worte des Herrn, trennt sich von Lot (s. Taf. VI., 38), empfängt Brot und Wein von Melchisedech (s. Taf. V., 37) und spricht mit dem König von Sodom, dessen Diener den Raub verteilen. So folgen wieder zwei Scenen aus der biblischen Skandalchronik: Sarah übergiebt „ihre egyptische Magd" Hagar dem Abraham (s. Taf. X., 73), und dieser bringt sie zurück. Der Engel trifft Hagar bei der Wasserquelle (s. Taf. X., 78). Sie gebärt Ismael. Ismael wird unter Assistenz von mehreren Weibern beschnitten[1]) und schliesslich sieht man Abraham im Begriffe dieselbe Operation auch an seinen übrigen Hausleuten zu vollziehen. — In der Wandlunette über der linken Eingangsthür zur Kirche empfängt und bewirtet Abraham die drei Engel (s. Taf. VI., 40). Gegenüber auf der Fensterwand wird Isaak geboren und beschnitten. — In den Zwickeln Medaillonbilder der vier Propheten: Jesaias, Jeremias, Daniel und Hesekiel, mit Spruchbändern, welche die Wohlthaten

---

[1]) Hier will ich auf eine bei dieser Gelegenheit von dem Illustrator des älteren Octateuchs, als Ausdruck für beherrschten Schmerz, benutzte Gebärde aufmerksam machen. Ismael drückt sich die beiden geballten Hände gegen die Brust. Ausser dieser Handschrift habe ich kaum die sehr charakteristische Gebärde wahrgenommen. Hier kommt sie aber auch in den Geburtsscenen oftmals vor. — In der Josuarolle fahren sich — bei der im Texte genannten Operation — die Israeliten, unter jämmerlichem Ausdruck mit der Hand über das Kinn.

Gottes und die Undankbarkeit des jüdischen Volkes bezeugen. In der Thürlunette ein Brustbild von dem Apostel Petrus (s. Taf. VI., 41).

Es wäre unzweckmässig sich hier in weitere Beschreibungen einzulassen, da solche doch sehr wenig geeignet sind von Bildern eine wirkliche Vorstellung zu geben, und da die vielen Abrahamcyklen, welche die byzantinische Kunst geschaffen hat, mit den venezianischen Mosaiken noch weniger Vergleichspunkte darbieten, als dies für die bisher betrachteten Gegenstände der Fall gewesen ist. Wir wollen uns daher nur auf einige Einzelbemerkungen beschränken.

Bei ihrer *Scheidung* drücken sich Abraham und Lot die Hände, ein Gruss, den ich sonst aus der byzantinischen Kunst nicht kenne. Bekanntlich war dies in der antiken Kunst die Form des Grusses und das Zeichen der Freundschaft oder des Verbundes[1]), wie die Gebärde ja noch auf frühchristlichen Sarcophagen als Symbol der Ehe benutzt wurde. — Die vorbildliche Bedeutung Melchisedech's hatte ihm früh einen wichtigen Platz in der griechischen Ikonographie bereitet. Die Scene des Zusammentreffens findet man schon unter den Mosaiken von S. Maria maggiore und in der Wiener Genesis; später in den Octateuchen besonders eigentümlich ausgebildet[2]) (eine Zeichnung nach Nr. 746 bei Kondakoff). In Venedig ist sie aber näher als irgendwo in Zusammenhang mit dem Abendmahle gebracht. Links kommt Abraham von seinen Knechten gefolgt. Ein Krieger hält sein Pferd bei dem Zaume. Von rechts nähert sich Melchisedech, Bröte in dem Schosse haltend, und streckt mit der Rechten eine Schale Wein Abraham entgegen. Die Scene geht bei einem tuchbedeckten Altare vor sich, im Verhältniss zu welchem die Figuren zwar in der Luft schweben[3]).

---

[1]) Schon in der älteren griechischen Kunst.

[2]) Hier ein Detail, dessen Bedeutung mir nicht bekannt ist. Ein wilder, nackter Mann kommt hinter einem Berge zum Vorschein. Er wendet sich segnend gegen Abraham. Dasselbe auch in den Fresken der Taufkirche zu Parma.

[3]) Ungefähr ebenso ist die Aufgabe auch in der Wiener Genesis aufgefasst. Die Octateuchen kennen dagegen das Motiv des Altars nicht mehr. Der königliche Priester und Abraham stehen nur einander segnend gegenüber. Am deutlichsten geht aber die symbolische Bedeutung Melchisedech's für das Abendmahlssakrament aus dem London-Psalter (Nr. 19,352), fol. 152, und dem Barberinipsalter, fol. 188, hervor. Unter einem Ciborium hinter dem Altar steht Christus, Brot und Wein zu den rechts und links stehenden Aposteln austeilend. Aeusserst links steht der segnende David; äusserst rechts Melchisedech eine goldene Weinkanne auf einer goldenen Schüssel tragend. — In dem Pariser Psalter Nr. 20 (fol. 25) ist das entsprechende Bild mit der Schere arg zerschnitten. Man sieht doch noch Melchisedech selbst und einige der Apostel. (Bordier, S. 101, hat die Bedeutung des Bildes nicht verstanden).

Die Scene entspricht dem Ps. 110, 4: „du bist ein Priester ewiglich, nach der Weise Melchisedech's".

In den beiden *Geburtsscenen* ist eine Dienerin mit dem Kinde beschäftigt. Bei der Geburt Isaak's bietet dazu eine andere Magd der liegenden Mutter ein Getränk. Sarah ist, trotz ihres hohen Alters ganz jung von Angesicht. Dies ist bezeichnend. In den Augen eines byzantinischen Künstlers überschreiten die Frauen nie die Blüte ihres Lebens[1])!

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient der *Besuch der Engel*, nicht nur wegen des künstlerischen Charakters des Bildes selbst, sondern auch weil die Aufgabe eine der beliebtesten und somit auch die Composition eine von den typischsten unter allen Darstellungen aus dem alten Testamente war. Unser Gedanke wird gleich zu dem Mosaikbilde von S. Vitale in Ravenna (VI. Jahrh.) geleitet, wo das Gastmahl hauptsächlich ebenso dargestellt wird, und noch weiter zurück zu den Mosaiken von S. Maria maggiore (Anfang des V. Jahrh.), wo schon die beiden Momente ganz typisch vorkommen (Garrucci, vol. V., tav. 312, 3). Später kehren diese zwei Compositionen immer und immer wieder, stets mit Festhalten der früh gefundenen Aufstellung[2]). Hier auf die Verschiedenheiten zu insistieren, sollte uns zu weit führen. So haben, um doch ein Beispiel zu erwähnen, nur die Meister der Mosaiken von S. Maria maggiore und S. Vitale und die Miniaturmaler des Octateuchs Nr. 746, des Barberinischen und des Hamilton-Psalters ein von der biblischen Erzählung erwähntes Detail hervorgehoben, nämlich das Darbringen „des zarten,

---

[1]) Ich kenne in der That nur wenige Ausnahmen von dieser Regel, am deutlichsten ein altes Weib, welches in dem berühmten vaticanischen Menologium Kaiser Basilius II (Nr. 1613), an dem grauen Haare aufgehängt, den Märtyrertod leidet. — Dieselbe chevalereske Auffassung kommt dagegen natürlicherweise dem männlichen Geschlechte im Allgemeinen nicht zu teil. Nur Moses, Daniel und bisweilen noch Jonas (so z. B. im Gregorcodex Nr. 510 und dem Menologium des zweiten Basilius, Vat. gr. 1613, S. 59) behalten auch als Greise ihren frühchristlich jugendlichen Typus.

In Cyklen, wie dem venezianischen, kann man sonst meistens, im Gegenteil, ganz deutlich das stetige, bisweilen zwar etwas plötzliche Altern der Hauptpersonen wahrnehmen (z. B. Abraham und Noah). Das ist doch ein entschieden realistischer Zug in der ideellen Kunst des Mittelalters.

[2]) Das erste Moment allein in Ferentillo, in der Pariser Handschrift Nr. 923, fol 245; auf den Erzthüren von Verona und Monreale; in den Fresken von Assisi; auf der Thür Ghiberti's und in den Loggien Raffael's. Das zweite Moment wurde in der byzantinischen Kunst einer späten Zeit als symbolische Bezeichnung der Dreieinigkeit sehr beliebt. So finden wir dasselbe mit der Inschrift ἡ αγια τριας, in den volkstümlichen Psaltern in british museum und in bibl. Barber. und in zahlreichen byzantinischen und russischen Elfenbeinreliefs (wovon Westwood: A descriptive Catalogue, pl. IX., eine russische „panagia" abbildet). Aus dem Codex mit den Schriften Kaiser Johannes Kantakuzenos', Paris Nr. 1242, XIV. Jahrh., fol. 123 v°, giebt Bordier (Descriptions des peintures etc., fig. 123) ein Beispiel. — Die direkte Darstellung der Dreieinigkeit ist übrigens eine grosse Seltenheit in der *byzantinischen* Kunst. Ich kenne nur ein doppeltes Beispiel in den zwei Handschriften der Reden Jakob's in Paris und Rom. Hier sind die drei Personen der Gottheit als drei einander ähnliche Jünglinge dargestellt, welche beisammen auf demselben Throne sitzen.

guten Kalbes.“ Nach echt mittelalterlich primitiver Weise ist nicht der Braten, welcher ja schwerlich als Kalbsbraten zu charakterisieren war, sondern das Tier selbst gegeben[1]). In den zwei erstgenannten Bildern liegt aber das Kalb in unendlich verkleinerter Gestalt auf dem von Abraham getragenen Teller; in den Miniaturen dagegen liegt es, so zu sagen nur als eine Art hieroglyphischer Bezeichnung seiner selbst, auf dem Boden vor dem Tische[2]). Ein zweites Detail, welches dagegen nicht gern weggelassen wird, ist der Baum[3]), unter welchem Abraham seine Gäste bewirtet. In Venedig ist es eine Eiche.

Uebrigens ist dieses Bild wieder ein treffliches Beispiel des byzantinischen Wesens: die ceremonielle Feierlichkeit, welche in dem Parallelismus der Bewegungen ihren Ausdruck sucht[4]), dazu auf der einen Seite die steife, unnahbare Würde, auf der andern eine sklavische Unterwürfigkeit, welche zu den Füssen, hier des Heiligen, da des Mächtigen im Staube kriecht[5]).

So viel Schwatzhaftigkeit der Künstler in der Darstellung der intimsten Angelegenheiten Abraham's gezeigt, so planlos bricht er, wo ihm der Raum fehlt, seine Erzählung ab. Er hat nicht einmal Platz für das Opfer Isaak's gefunden, obschon diese Aufgabe seit altchristlichen Zeiten durch ihre Bedeutung als symbolisches Vorbild für den Opfertod und die Auferstehung Christi als eine der allerwichtigsten aus dem alten Testamente gehalten wurde, und wenigstens schon in S. Vitale zu Ravenna in ihrer seither typischen, durch die Tradition vermittelten Compositionsform endgültig festgestellt erschien. Weniger vermisst

---

[1]) Nach dem griechischen Malerbuche liegt auf dem Tische u. a. ein Ochsenkopf. Abraham trägt eine zugedeckte Schüssel, Sarah eine andere Schüssel mit einem gebratenen Vogel.

[2]) Besser hat es dann der Maler im Baptisterium von Parma getroffen, da er einen Knaben das Kalb schlachten lässt. Abraham kniet und streckt seinen Gästen ein Glas entgegen.

[3]) In dem älteren Octateuch ist es eine ziemlich schematisch behandelte Laube, welche man bei der Begrüssung im Hintergrunde des Bildchens wahrnimmt.

[4]) Der Parallelismus ist in Venedig am weitesten getrieben. In dem älteren Octateuche ist dagegen die Begrüssungsscene mit einer gewissen eleganten Freiheit behandelt (s. Taf. VI., 39).

[5]) Der tief, meistens bis zur Erde sich verbeugende Abraham ist typisch; nur in dem alten Pariser Codex Nr. 923 steht er männlich aufrecht und streckt die Rechte gegen die geflügelten Gäste heraus.

Didron, der diesem Gegenstande eine seiner gelehrten Bemerkungen widmet (Hermeneia, Schäfer's Uebersetzung, S. 114), macht noch auf eine andere Eigenheit aufmerksam. Schon Augustinus sagt: „*tres vidit, unum adoravit*“ und es ist auch in der byzantinischen Kunst nicht selten, dass einer von den dreien besonders hervorgehoben wird. Er sitzt dann stets in der Mitte; so z. B. in dem Barberini-Psalter und in dem Pariser Codex des Kantakuzenos. Nirgends ist indessen diese Hauptperson so stark charakterisiert, wie in dem älteren Octateuch, wo wir in der feierlich segnenden Gestalt den kindlichen Erlöser, als Emmanuel, erkennen. Hier entbehren sie alle drei Flügel. Auch in Venedig, wo sie sonst völlig identisch sind, adoriert Abraham ganz deutlich den in der Mitte stehenden. Die Nimben sind doch alle einfach.

man dann die Zerstörung Sodom's und Gomorra's und den „Sündenfall Lot's", obschon diese Darstellungen in den grösseren Genesisserien selten fehlen. Der Geschichte Isaak's und Jakob's an und für sich ist kein einziges Bild gewidmet. Indessen gehört wenigstens die Himmelsleiter[1]) zu den traditionellen Compositionen der byzantinischen Kunst (z. B. die Pariser Handschrift 510, fol. 174 vo° [abgeb. Bordier, fig. 14, und Lecoy de la Marche: Les Manuscrits S. 289]; die Lobreden Jacob's in Paris und Rom; die römischen Octateuchen; die sicilianischen Mosaiken; die Bronzethüren von Monte S. Angelo, der paliotto von Salerno und ein Kapitälrelief im Kreuzgange zu Monreale).

Isaak segnet Jakob und Jakob's Ringen mit dem Engel gehören auch zu den am meisten dargestellten Gegenständen aus dem alten Testamente, obschon in diesen Fällen keine festbestimmte Typen sich ausbilden[2]). Besonders sind die Wiener Genesis und die Octateuchen reich an Scenen aus dem Leben der drei Patriarchen.

Viel weitläufiger ist die Geschichte Joseph's geschildert. Die Erzählung derselben nimmt nämlich nicht weniger als drei ganze Kuppeln, zwei grosse Wandlunetten und eine Halbkugel ein.

Erst haben wir doch die zwei *Stylitheiligen Alipios* und *Simeon* nebst dem Medaillonbilde der Justitia (am Tragbogen) zu beachten. Die erstgenannten sind ganz typisch, wie sonst ähnliche Asketen z. B. in den griechischen Menologien und in dem Dome von Monreale, als auf Säulen stehende Brustbilder dargestellt. Die mittelalterliche *Bezeichnung des Ganzen durch einen charakteristischen Teil* geht hier bis zur Verstümmelung des menschlichen Körpers. Die beiden Heiligen sind in der Zeichnung absolut ähnlich. Beide heben, mit einer typischen Gebärde für das Gebet, die Hände vor der Brust, die Innenfläche gegen den Beschauer wendend. — Die Absonderlichkeit in der Darstellung des Heiligen war, bei dem niedrigen Kulturstandpunkt, sicher eher ein Sporn als ein Hinderniss der Andacht.

---

[1]) Schon auf der „Lipsanothek", wenngleich in so abbrevierter Form, dass selbst Jakob fehlt und nur eine kleine, die Leiter hinaufsteigende Figur zu sehen ist.

Die Composition im Asburnham-Pentateuch ist der byzantinischen nicht unähnlich. Doch erscheint das Brustbild Christi über der Leiter. Ein Engel fliegt herab. Auch hier auf der Leiter nur ein Engel.

[2]) Die Mosaiken von Palermo und Monreale und ein Kapitälrelief am letztgenannten Orte stellen das Ringen in übereinstimmender Weise dar. Deutlicherweise ist in den späteren Bildern das frühere einfach nachgebildet.

Justitia trägt nicht Wage und Schwert, wie die abendländische Personification dieser Tugend, sondern, wie auch in der Hauptkuppel im Innern der Kirche[1]), die Wage in der einen, die Schachtel mit den Gewichten in der andern Hand[2]).

---

[1]) Diese letztgenannte Gestalt ist, wie auch viele andere unter den christlichen Tugenden, welche zwischen den Fenstern der grossen Mittelkuppel figurieren, von einem italienischen Bildhauer des Trecento an einem Bogen des Haupteinganges aus der Piazza in der Vorhalle in Relief kopiert.

[2]) In dem Ornamentfriese des Bogens liest man: „Leopo de Put. rest. A. D. MCCXXIII".

54

Vatic., Cosmas Nr 699.
Moses erhält den Auftrag des Herrn.

57

Vatic., Nr 477.
Der Empfang und die Zerstörung der ersten Gesetztafeln.

58

Vatic., Nr 477.
Moses empfängt die erneuerten Tafeln.

55

Venedig. Wasserwunder Moses'.

59

Venedig.
Christus als Emmanuel.

56

Vatic., Nr 477.
Moses wird auf den Berg Nebo geführt.

60

Venedig.

61

Venedig.

Dass die

Geschichte Joseph's

mit solcher Ausführlichkeit behandelt ist, darf indessen nicht sehr wundern. Sie war nämlich seit Alters her ein Lieblingsgegenstand der mittelalterlichen Kunst — nicht so sehr wegen ihres Reichtums an erregenden, novellenhaften Zügen, sondern vielmehr weil Joseph symbolisch als das Vorbild Christi aus dem alten Bunde betrachtet wurde. Wir besitzen noch aus verschiedenen Zeiten reiche und interessante Serien von diesen Illustrationen: wie die Wiener Genesis, welche, ihrer allgemeinen Kunstrichtung gemäss, sein Leben in einer Anzahl von Genrescenen schildert; den Bischofsstuhl Maximian's in Ravenna, wo sich zehn Relieftafeln darauf beziehen; die Cottonbibel (nur drei Miniaturen sind übrig); den Ashburnham-Pentateuch; den Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510, wo auf fol. 69 v° eine Menge von Einzelscenen in fünf horizontalen Abteilungen geordnet sind; die beiden vaticanischen Octateuchen; den Psalter Nr. 1927, fol. 191 v°, aus der vaticanischen Biblothek; die Schachtel von Sens; schliesslich noch ein Kapitälpaar aus dem Kreuzgange von Monreale und das vergoldete Kreuz in S. Giovanni zu Laterano. Einzelne Scenen sind auch sonst zu finden, wie z. B. die Trauer Jakob's über die Nachricht vom Tode Joseph's in dem Pariser Codex Nr. 923, fol. 16 v°; der Verkauf Joseph's in dem kleinen Pariser Psalter Nr. 20, fol. 13 v°, und dem Psalter Barberini, fol. 172 v°, u. s. w.

Die erste Josephskuppel,

welche die nordwestliche Ecke der Vorhalle einnimmt, enthält seine *Knabengeschichte.*

Erst sieht man ihn von den Garben und von der Sonne, dem Monde und den elf Sternen träumend; darnach erzählt er seinen Brüdern den Traum, empfängt den Tadel seines Vaters, geht irre und fragt den Mann nach seinen Brüdern. Da er diese erreicht, wird er in die Grube geworfen. Bei der Mahlzeit der Brüder nahen sich die ismaelitischen Kaufleute; Ruben findet den Brunnen leer und der falsche Todesbericht wird schliesslich dem Jakob gebracht. — Wie in allen Kuppeln mit Ausnahme der ersten, bilden die Scenen nur einen einfachen Kreis ringsum, dem untern Rande entlang.

Der *Traumerzählung* hören die Brüder mit der gewöhnlichen Ausdruckslosigkeit zu. Nur der dem Joseph nächststehende hebt die Rechte[1]) bis zur Schulter in einer Weise, welche in der byzantinischen Kunst Jahrhunderte hindurch sehr stereotyp wiederkehrt. Bemerkenswerter ist dagegen die Pose eines andern unter den Brüdern (s. Taf. VI., 42), weil sie in der spätbyzantinischen Kunst ebenso selten vorkommt, wie allgemein in der frühchristlichen. Ich möchte sie die *Hirtenstellung* nennen: die Beine leicht gekreuzt, die Wange in die Hand gelehnt, den Ellbogen gegen den mit der andern Hand gehaltenen Stab gestützt (der Ellbogen berührt zwar hier den Stab nicht, was wohl auf dem Missverständniss eines Vorbildes beruht)[2]).

Echt byzantinisch ist dagegen der greise *Jakob, wo er dem Joseph seinen Uebermut vorwirft.* Er sitzt oder thront in steifer Unbeweglichkeit mit segnender (d. h. sprechender) Gebärde in voller Vorderansicht, sogar die Augen gegen den Beschauer gerichtet.

Ein gewisses Interesse hat auch die *Mahlzeit* der Brüder (Taf. XI., 84), weil die Anordnung auf einem ursprünglich antiken, allmälig zu archaischer Unmöglichkeit entwickelten Motive beruht. In der ambrosianischen Ilias[3]) (IV.

[1]) Die Hand selbst auswärts gebogen.

[2]) Natürlicherweise kann diese Stellung variieren, ohne ihren bestimmten Charakter aufzugeben. Sonst kenne ich aber aus der spätbyzantinischen Kunst nur sehr vereinzelte Beispiele derselben, nämlich Abel in den römischen Octateuchen, welcher ganz ebenso schon in dem vaticanischen Cosmas, fol. 55 (später auch in den laurentianischen) auftritt, und ein Hirt aus dem Pariser Oppianus, XV. Jahrh., Nr. 2736, fol. 19. — Wir treffen diese Pose noch auf dem Altarvorsatze von Salerno: Verkündigung an die Hirten. Hier aber folgen diese Elfenbeinreliefs keineswegs der byzantinischen Tradition. In echt byzantinischen Darstellungen derselben Scene erscheint der jüngere Hirt gewöhnlich tief erschrocken, während der ältere in der Stellung eines antiken Pädagogen mit den beiden Händen über die Krücke des Stabes ruht. Selten sieht man noch einen sitzenden, die Flöte spielenden Knaben.

[3]) S. Angelo Mai: Iliadis fragmenta, tav. XXVII. und XXX.

Jahrh.?) findet man in Halbkreisen zur Mahlzeit auf dem Boden lagernde Krieger, welche sich an gebogenen Polstern oder Heu lehnen. Nur von den zwei äussersten Figuren sieht man den ganzen, liegenden Körper, von den übrigen nur den Oberkörper und die Arme. In dem Josephcyklus des Pariser Gregor Nr. 510 treffen wir dieselbe Form wieder. Hier hat sich aber die halbkreisförmige Anordnung mit der Vorstellung eines halbrunden Tisches in so unklarer Weise vermischt, dass dieser ohne Grenzen in den Boden übergeht und auch die grüne Farbe des Bodens trägt. Die hinteren Brüder kommen nur durch ihre in einer dichten Reihe über den Kreis gestellten Köpfe zum Vorschein (Taf. X., 77). Der Meister von Venedig hat den letztgenannten Uebelstand gemildert, indem er die Zahl der Brüder auf sechs beschränkte und einen von diesen als Mundschenk dabeistehend zeichnete. Man bekommt aber gar nicht den Eindruck, dass die hinteren Brüder auf dem Boden liegen oder sitzen. Sie heben sich nur mit der Brust über den Halbkreis, welcher hier sogar mit einem weissen Tuch bedeckt ist. Und doch ist es kein Tisch, denn die zwei äusseren Brüder sitzen darauf, wie auf dem Boden[1]). In gar keinem Verhältnisse zu dem Halbkreise sitzen dagegen die Brüder auf der Schachtel von Sens. Der Schritt zu einem wirklichen Tische ist in dem älteren vaticanischen Octateuch gemacht. Die Brüder liegen auch nicht mehr, sondern sitzen auf gewöhnliche Weise dabei. — Die Geschichte dieses Motivs giebt somit ein lehrreiches Beispiel von der ungeheuren Zähigkeit einer durch die Tradition gedankenlos fortgepflanzten Vorstellung, welche ihrer offenbaren Unmöglichkeit ungeachtet ein Jahrtausend hindurch leben kann.

Schon in der vorigen Kuppel war die *Landschaft* zu seltenen und nur andeutenden Linien zusammengeschmolzen. Die Figuren, auf dem leeren Goldgrunde stehend, entbehren sogar den Boden. So auch hier. Oberhalb der Mahlzeitsscene sieht man aber, hinter einer einfachen Gebirgscontur, die auf ihren Kamelen reitenden ismaelitischen Kaufleute sich nähern. Die Brüder scheinen gerade die Frage vom Schicksale Joseph's zu erörtern. Sie heben ihre Hände zum Gespräch. Einer unter ihnen deutet auf die Fremden; ein anderer führt bedenksam den Zeigefinger gegen die Lippen. Eine ähnliche Gebärde, wahrscheinlich die zweifelnde Unentschlossenheit bezeichnend, haben wir auch in den Reliefs von Ravenna und dem Pariser Gregor Nr. 510, bei dem schliesslichen Verkaufe.

---

[1]) Aber schon in spätrömischen und altchristlichen Reliefs, wie auch auf der Lipsanothek von Brescia, ist bei ähnlichen Mahlzeitsscenen der obere Umriss des halbkreisförmigen Polsters als Grundlage für das Sitzen der zwei äusseren Figuren benutzt. In der That ist der Unterschied zwischen dieser Composition und der venezianischen sehr gering.

Etwas erfreulicher ist jedoch die Scene, wo *Ruben den Brunnen leer findet.* Erst schaut er forschend hinein und nach der unerwarteten Entdeckung schlägt er im höchsten Schrecken die Hände über den Kopf aufwärts und zieht sich wie zum Fliehen zurück. Man bemerke den Vorteil, welcher der künstlerischen Erzählung von dem *naiven Uebersetzen des Nebeneinander in der Zeit durch das Nebeneinander im Raume* zu Gute kam. Nichts erschien natürlicher, als dass man zwei Momente einer Gefühlserregung durch die Wiederholung ein und derselben Figur ausdrückte, wie ja die cyklische Darstellungsweise überhaupt auf demselben Grundsatze basierte.

Auch der arme Vater hebt bei der *Nachricht vom Tode Joseph's* seitwärts die Arme und senkt, wie hoffnungslos, den Kopf (Taf. VI., 43). Solche heftige Gebärden mit den Armen kommen zwar auch sonst in der spätbyzantinischen Kunst allgemein vor; sie haben aber in der Regel eine andere Form, d. h. bestehen in dem parallelen Aufschlagen mit den beiden Händen über die Schulter[1]). — Die Bibel giebt an, dass Jakob bei dieser Gelegenheit seine Kleider zerriss; es ist aber sonderbar, dass die byzantinischen Darstellungen der Scene, so weit ich sie kenne, nur einmal dieses, sonst keineswegs unbekannte Motiv benutzt haben; nämlich in der Pariser Handschrift 923, fol. 16 v°. Von den übrigen Darstellungen bietet uns das ravennatische Relief (Bischofsstuhl Maximian's) das grösste Interesse, weil man da zwei antike, conventionelle Trauergebärden findet. Jakob legt sich nämlich beide Hände auf den Kopf[2]), während die Frau, welche auch in Venedig und Florenz zugegen ist, sich mit gekreuzten Händen über das Knie fasst. Im Pariser Gregorcodex sitzt Joseph nur trauernd die Wange in die Rechte gestützt. Heftiger ist dagegen der Ausdruck in dem älteren Octateuch (s. Taf. VI., 44): Jakob rauft sich die Haare mit beiden Händen; den Mund verdreht er auf eine Weise,

---

[1]) Z. B. bisweilen die Mütter im Kindermorde (Paris, Nr. 74, XI. Jahrh., fol. 5; Monreale und Taufkapelle von S. Marco in Venedig, Mitte des XIV. Jahrh.; Altarvorsatz von Salerno — in den Mosaiken von Karié-Djamissi in Constantinopel, Anfang des XIV. Jahrh., hat ein Greis diese Rolle übernommen; ein Apostel bei der Leiche der Madonna in brit. mus. Nr. Harl. 1810, XII. Jahrh., fol. 174, und der Egypter, welchen Moses in der letzten Kuppel der Vorhalle von S. Marco tödtet, u. s. w.). — In den Mosaiken des florentinischen Baptisteriums macht die bei dem trauernden Jakob sitzende Frau diese Gebärde, nur noch heftiger, indem sie ihre Arme senkrecht aufstreckt — es ist dies die alte Schmerzgebärde in den Kindermordsscenen und Leichenklagen aus der Mitte des ersten Jahrtausends (Elfenbeindeckel und Miniaturen, z. B. Tod Debora's in der Wiener Genesis). Dieselbe Gebärde macht auch ein unter den Verdammten bei der Höllenfahrt Christi in den Lobreden Jakob's (Paris Nr. 1208, fol. 66 v° u. Vatic. Nr. 1162, fol. 48 v°), u. s. w.

[2]) Eigentümlicherweise erwähnt Garrucci, Vol. I., S. 138, diese Gebärde gerade als in der christlichen Kunst nicht vorkommend.

welche auch sonst in diesen Miniaturen vorkommt (z. B. der über Sarah trauernde Abraham, fol. 44).

Es ist vom grössten Interesse zu beobachten, wie die bewahrten Bilderserien aus der Kindheitsgeschichte Joseph's eine *allgemeine Uebereinstimmung* zeigen, welche kaum nur durch den gemeinsamen Text sich erklären lässt. Wir können aber auch bestimmte Aehnlichkeiten nachweisen. Gleich die erste Scene des venezianischen Cyklus: der Traum Joseph's kehrt in so übereinstimmender Weise unter den florentinischen Mosaiken und auf dem Kreuze von S. Giovanni in Laterano wieder, dass sogar der Kopf des schlafenden Knaben in derselben Weise auf der rechten Hand ruht. Die Compositionen zu der Traumerzählung Joseph's für die Brüder und zu dem Tadel Jakob's sind, die erstgenannte in Venedig und Florenz, die zweite in Florenz und auf dem lateranischen Kreuze sehr übereinstimmend behandelt. Zwar sind die drei Serien ziemlich gleichzeitig entstanden, so dass diese Uebereinstimmung weniger überrascht.

In der Scene, wo Joseph den Mann nach seinen Brüdern fragt, spürt man aber eine gewisse Analogie zwischen den venezianischen Mosaiken und der Wiener Genesis und noch weiter geht die Uebereinstimmung zwischen der Wiener Genesis, dem älteren Octateuch und dem lateranischem Kreuze, wo er die auf dem Boden lagernden Brüder antrifft. Ganz auffallend wird aber die Aehnlichkeit zwischen den zwei letztgenannten Serien, der Schachtel von Sens und den Reliefs des ravennatischen Bischofsstuhls in der Scene, wo die Brüder Joseph in den Brunnen werfen. Die Mahlzeit der Brüder habe ich schon erwähnt. Das bezeichnende Motiv des Tisches lässt sich in diesem Zusammenhange wenigstens bis zu der späteren Hälfte des IX. Jahrh. rückwärts verfolgen. Das Motiv selbst ist, wie wir gesehen, noch bedeutend älter. Die Composition des Verkaufes aus den ravennatischen Reliefs finden wir noch in dem Pariser Gregor Nr. 510 und in den volkstümlichen Psaltern (besond. Paris Nr. 20, fol. 13 v°) wieder. Die Gebärde der Unentschlossenheit in Ravenna, Paris und Venedig ist schon erwähnt. Die Reise mit dem auf einem Kamel sitzenden Joseph: auf dem Bischofsstuhle zu Ravenna, in der Pariser Handschrift Nr. 510, in dem älteren Octateuch, auf der Schachtel von Sens und dem Relief von Berlin, (s. den illustr. Katalog, Taf. LV., 434), auf einem Kapitäl von Monreale und in den venezianischen Mosaiken. Der Ziegenbock wird im Pariser Gregor Nr. 510 und

dem älteren Octateuche in fast ganz derselben Weise geschlachtet[1]). Auch die Darstellung der falschen Nachricht an den Vater, scheint zwischen den ravennatischen Reliefs und den Mosaiken von Venedig und Florenz, wie zwischen der Handschrift der Ambrosiana, E. 50 inf., fol. 603, und der Schachtel von Sens einen gewissen Zusammenhang festzustellen. In den beiden letztgenannten Fällen hält Jakob den Rock in seinen Händen.

Schon Westwood bemerkt, dass der Joseph begleitende Engel aus der Wiener Genesis noch auf dem Relief von Berlin vorkommt.

Alle diese Uebereinstimmungen können unmöglich das Werk des Zufalls sein, und die Verteilung der gemeinsamen Motive und Compositionen über so viele Serien aus sehr verschiedenen Jahrhunderten zeigt uns *die Verbreitung, die Bedeutung und das Alter der ursprünglichen Redaction.* —

In den Zwickeln die Medaillonbilder von *Elias*, *Samuel*, *Nathan* und *Habakuk.* — An der Ausgangswand sitzen zwei Elstern in einem Baume und zwei Kraniche stehen bei einer Fontaine — ein in den byzantinischen Handschriften sehr gewöhnliches decoratives Motiv (auch mit anderen Tieren, besonders Hasen variiert).

Das Urteil Salomon's von Salviati in der ersten Nische und den gleichzeitigen Christophoros am Tragebogen des Gewölbes übergehen wir einfach und annotieren nur als Pendant zum letztgenannten einen heil. *Phocas* mit dem Ruder, ein gutes Stück über dem grünen Boden auf dem leeren Goldgrunde stehend, und als Medaillonbild am Scheitelpunkt des Bogens: „Radix omnium bonorum *Karitas.*" Wie in der Hauptkuppel im Innern der Kirche ist diese Tugend auch hier als byzantinische Kaiserin kostümiert.

Es folgt sodann *im linken Teile der Vorhalle*

die zweite Josephkuppel

mit der Erzählung seiner Schicksale in Egypten. Er wird von den Ismaeliten dem Potiphar verkauft, wiedersteht der Verführung der Frau, wird von ihr angeklagt und von ihrem Gemahl ins Gefängniss geworfen. Pharao behandelt

[1]) Das Motiv selbst ist sehr alten Ursprunges. So schlachtet schon Aeneas das Opfertier in dem älteren vatic. Vergilius, Vatic. lat. 3225, fol. XLVI. v°.

ebenso seinen Mundschenk und seinen Bäcker. Im Gefängniss träumen die beiden Diener des Königs und Joseph deutet ihnen ihre Träume. Statt Prophetenmedaillons findet man hier in den Zwickeln den seinen Herrn wieder bedienenden Mundschenk, die Todesstrafe des Bäckers und den Traum Pharao's von den fetten und den mageren Kühen. Die Wandlunette enthält die Fortsetzung des Traumes, die Wahrsager Egyptens vor dem Könige (s. Taf. VII., 49) und die Erzählung des Mundschenks von der Traumdeutungsgabe Joseph's. — Mit der Mosaik von Pietro Vecchia (XVI. Jahrh.) in der zweiten Nische der äussern Wand: Joseph deutet die Träume Pharao's, haben wir nichts zu thun. Dass aber hier einst dem Cyklus ursprünglich angehörige Bilder sich vorfanden, beweisen folgende, jetzt verschwundene, von Meschinelli, S. 54, Anm., mitgeteilte Inschriften: Hic Joseph deductus de carcere tondetur". „Hic Joseph veste mutata presentatur regi Pharaoni." „Hic Pharao constituit Joseph principem super universam terram Aegypti[1]).

Von diesen Bildern will ich hier nicht viel sprechen (über den veränderten Stilcharakter siehe weiter unten). Unter den dargestellten Gegenständen war der Verführungsversuch der vornehmen Frau im Mittelalter der beliebteste und wurde von der Wiener Genesis und dem ravennatischen Relief beginnend bis auf die Loggienbilder Raffael's in ziemlich übereinstimmender Weise dargestellt. Hier haben wir indessen ungewöhnlicherweise zwei Scenen. Erst steht die Frau vor Joseph, legt die Linke über die Brust und streckt die Rechte gegen den Jüngling aus. Dieser erhebt seine Hand zur Antwort. Gleich dabei flieht er mit halb vorgestreckten Händen und sieht sich rückwärts nach der Verführerin um, welche seinen Mantel ergreift. Wie auf dem alten Bischofsstuhle in Ravenna steht sie; sonst sitzt sie meistens auf dem Bette (Wiener Genesis, Pariser Gregor, Raffael)[2]). — Die Träume der zwei Gefangenen sind charakteristisch für diese Art von Darstellungen. In wohl bekannten Stellungen liegen sie auf ihren

[1]) In dem Ashburnham-Pentateuch, im Pariser Gregorcodex Nr. 510, wie in den Octateuchen und dem Berliner Psalter sieht man *Joseph hier als Triumphator* auf einem antiken Triumpfwagen — also wieder ein Motiv, welches der ganzen Christenheit seit den ältesten Zeiten gemeinsam gewesen.

Auf der Schachtel von Sens hat dieses Motiv eine eigentümliche Form angenommen. Die Composition ist den antiken Darstellungen des Sonnengottes entlehnt: der nebst dem Wagen von vorn gesehene Triumphator hebt die Peitsche über die zwei symmetrisch zu beiden Seiten gewendeten Pferde. Ein in Halbfigur über ihm schwebender Engel hält, nach einem bekannten Typus, über seinem Kopfe eine Krone (abgeb. z. B. in Gaz. des B. A., 1865, S. 127).

[2]) Sehr eigentümlich ist diese Scene in dem älteren Octateuch: Joseph ist zwei Mal in voll-

Polstern schlafend. Der Traum des Bäckers ist über seinem Kopfe veranschaulicht, während der Mundschenk, obschon in tiefsten Schlummer versenkt, mit eigenen Händen die Trauben presst, wie er es nach der biblischen Erzählung träumte[1]).

Sonst haben wir in diesen Bildern noch die reichliche Anwendung von den um die Thürsäulen aufgebundenen Vorhängen und Draperien zu annotieren, — ein seit den ältesten Zeiten von der byzantinischen Kunst beliebter Geschmack (kommen hier in allen Schlafzimmerscenen vor). — Die Säulen selbst sind durch einen Würfel in der Mitte geteilt, was ich hier bemerke, weil man ganz ähnliche auch in der bekannten Mosaik an der Hauptfaçade wiederfindet, welches Bild den feierlichen Empfang der Reliquien des Apostel Marcus von den Venezianern darstellt[2]). Sie scheinen also nur eine Eigenheit dieser Mosaikschule zu sein, und die Hypothese Engelhardt's[3]), dass die Marcuskirche, welche in der genannten Mosaik abgebildet ist, auch in der Wirklichkeit damals solche, die ganze Höhe der Vorhalle einnehmende Säulen getragen hätte, ist somit kaum wahrscheinlich. Man darf überhaupt nicht in mittelalterlichen Bildern Detailtreue voraussetzen[4]), und besonders in diesem Falle war die Vereinfachung des überreichen Säulenschmuckes geradezu notwendig oder wenigstens sehr wünschenswert.

An dem Gewölbebogen steht die prächtige Gestalt des h. Giminiano von Tizian als Gegenstück zu dem h. Silvester (in *abendländischer* Bischofstracht),

---

kommen ähnlicher Stellung wiederholt; das erste Mal gekleidet, die Frau packt ihn am Arme; das zweite Mal ganz nackt, durch die Thür laufend.

[1]) Ebenso sind die Träume Pharao's bildlich dargestellt. Er liegt jedes Mal schlafend dabei. Es ist ja auch die einzige Weise solche eigentlich undarstellbare Aufgaben zu lösen. Selbst Raffael wusste sich nicht anders zu helfen und im Mittelalter wurde sie immer unbefangen benutzt. Auf einer der Elfenbeintafeln des ravennatischen Bischofsstuhls findet man dazu einen merkwürdigen Zusatz: der Traum selbst in der Gestalt eines geflügelten, fackeltragenden Mannes spricht den schlafenden Pharao an (s. Garrucci, t. VI. tav. 421, 2). Ich kenne aus der byzantinischen Kunst kein zweites Beispiel dieser antikisierenden Personification. Geht aber im Schlafe der Befehl Gottes einem Menschen zu, so ruft der Künstler in der Regel einen Engel herbei, welcher dem Schlafenden als erscheinend zu denken ist. Dieses Motiv ist übrigens von der biblischen Erzählung selbst veranlasst.

[2]) Die einzige noch erhaltene von den alten Mosaiken, welche bis in das XVI. Jahrh. hinein die Façade schmückte (fragmentarisch abgeb. von Gerspach: La mosaïque, S. 150).

[3]) S. Allg. Bauzeitung, Jahrg. 1844, H. 4—5, S. 141, citiert von Selvatico: Sulla architettura e sulla scultura in Venezia, 1847, S. 37 ff.

[4]) Ich erinnere z. B. an die Wiedergabe Giotto's von der antiken Tempelfaçade in Assisi (Oberkirche von S. Francesco). — Uebrigens ist in einer von Ongania in seiner Raccolta di Facsimili, tav. XI., 46, photographisch wiederholten Miniatur des XIV. Jahrh. ganz dieselbe Vereinfachung der Bequemlichkeit willen vorgenommen.

62

Venedig.

63

Cottonbibel.

"In principio creavit Deus coelum et terram."

64

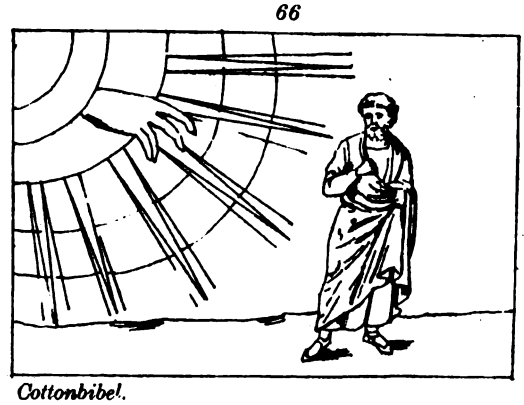
Venedig.

65

Cottonbibel.

Die Präsentation Eva's.

66



Cottonbibel.

67

Venedig.

Der Befehl Gottes an Abraham.

68

Venedig.

69

Cottonbibel.

Der Verrat Ham's.

welcher zu den alten Mosaiken zählt. Oberhalb dieser zwei Figuren in Vollgestalt sieht man die Medaillonbilder von S. Agnese (mittelalterlich) und S. Catterina (von Salviati). Oberst an dem Scheitelpunkt des Bogens die als Königin gekleidete „Spes".

Bis jetzt ist Joseph, der traditionellen Auffassung gemäss, als junger Knabe dargestellt. Doch war er schon beim Anfang der Erzählung siebzehn Jahre alt. Erst in der

dritten Josephkuppel

tritt er als Mann auf. Der byzantinische Hofmantel, wie das Diadem um die Haare bezeichnen seine neue Würde und Macht. — Der Inhalt der Bilder ist folgender:

Joseph lässt das Getreide der sieben guten Jahre in die Pyramiden (!) Egyptens sammeln. Seine Gemahlin Asnath gebärt ihm den zweiten Sohn Ephraim. Sechs Egypter mit zwei paar Beinen[1]) schreien mit weit vorgestreckten Händen nach Brod und Joseph lässt die Pyramiden wieder aufmachen. Jakob schickt zehn von seinen Söhnen nach Egypten um Getreide zu kaufen; Joseph wirft sie aber ins Gefängniss für drei Tage. Die Brüder trauern und klagen; Joseph wendet sich weg und weint. Simeon wird gebunden und als Geissel gehalten, während die übrigen zurückziehen um den jungen Benjamin zu holen. — In der Wandlunette: Die Brüder öffnen ihre Säcke und finden das Geld; Jakob erlaubt Benjamin mitzufahren (s. Taf. XI., 82) und dieser wird von Joseph empfangen.

Die Architektur ist reich, wie auch in der vorigen Kuppel; die Hauptpersonen, Joseph und Israel, stehen oder sitzen gewöhnlich vor Absiden mit Muschelkrönung[2]) (vergl. Taf. XI., 82).

Die Unterwürfigkeit und Angst der Brüder ist jämmerlich genug geschildert und giebt uns ein gutes Beispiel der Ausdrucksfähigkeit der mittelalterlichen Kunst in dieser Gefühlsrichtung. Sie gehen oder stehen mit ge-

---

[1]) So hat der Künstler auch den zehn Brüdern Joseph's ein Mal sechs, das andere Mal sieben Beine gegeben.

[2]) Ein aus der antiken Kunst herstammendes Motiv, welches im Mittelalter nie vollkommen vergessen wurde.

bogenen (d. h. zitternden) Knieen und hängendem Kopfe, als ob sie ihr eigenes Gewicht nicht mehr zu tragen vermöchten (s. Taf. VII., 47). Dabei machen sie auch einige bedeutungsvolle Gebärden. Der eine lehnt die Wange gegen die Hand (s. Taf. VII., 48) — eine von den allgemeinsten mimischen Gebärden des Mittelalters; der andere hält die Hand schlaff hängend unter dem Kinn: eine von den zahlreichen Gebärden, welche für die Ruhe, das Nachdenken und die Trauer gemeinsam sind[1]) (in denselben Bedeutungen schon von der antiken Kunst benutzt). Nicht selten trifft man bei mittelalterlichen Darstellungen der Kreuzigung[2]) die Gebärde eines dritten Bruders, der sich mit der einen Hand um die Wurzel der andern fasst. Hier, wie bei einem vierten Bruder, der seine Finger durch einander kreuzt, hängen die Arme kraftlos nieder. Die letztgenannte Gebärde ist mir sonst aus der mittelalterlichen Kunst nicht bekannt[3]). Schliesslich zieht ein fünfter den Kopf ein und kreuzt die Arme straff über die Brust (Taf. VII., 47). Beinahe dieselben Bewegungen macht der von Teufeln angefochtene Hiob in einem griechischen Codex der Pariser Bibliothek (Nr. 134, XIII. Jahrh., fol. 108 v°)[4]).

---

[1]) Auch die karolingischen Miniaturen kennen sie; s. oben unsere Bemerkung über die Vertreibung aus dem Paradiese (S. 40, Anm. 2).

[2]) Z. B. im Pariser Gregorcodex 510, fol. 30 v°; auf einer Elfenbeinplatte aus der Sammlung Du Sommerard, Louvre; auf dem alten Silberantipendium in Città di Castello; auf der Bronzethür vom Dome zu Ravello (Anno 1176, Abnahme vom Kreuze); auf der verwandten Erzthür von Barisanus an der Kathedrale zu Monreale u. s. w. — Bei ruhender Pose nimmt man dieselbe Handstellung auf altchristlichen Sarkophagen wahr. — In dem vatican. Klimax, Nr. 1754, XI. Jahrh., ist ein Versuch zur Verstärkung des Ausdruckes dadurch gemacht, dass die Hände sich auf dem Rücken umfassen.

[3]) Viel ausdrucksvoller wird dieselbe durch die Umdrehung der Hände, so dass die Innenflächen aus- oder abwärts gerichtet werden, eine Form, welche in der späteren Kunst als Ausdruck des höchsten geistigen Schmerzes (z. B. von den italienischen Trecentisten und Rubens) benutzt wurde.

[4]) Sonst hat im Allgemeinen das Kreuzen der Arme über die Brust in der byzant. Kunst keineswegs eine traurige Meinung. Es ist hauptsächlich nur so zu sagen die officielle Pose der Aufwartung und Dienerschaft (wie sie ja auch heutzutage als die obligatorische Armhaltung der Bedienten hinten auf vornehmen Equipagen gilt), oftmals auch der Getauften in den zahlreich vorkommenden Taufscenen, sogar bisweilen des Christkindes in der Krippe (z. B. Laurent., plut. VII., cod. 32, fol. 63 und Pariser cod. 75, fol. 1, beide aus dem XI. Jahrh.; vatican. Codices Nr. 2 Urbin., s. d'Agincourt, Taf. LIX., 3, und Nr. 1156, fol. 278 v°, beide aus dem XII. Jahrh.). Noch in der italienischen Frührenaissance ist diese Gebärde nicht vergessen, wie man es z. B. bei den Engeln in der Erschaffung Eva's von Ghiberti sieht. Im Allgemeinen nimmt sie aber schon im vierzehnten Jahrhundert eine etwas veränderte Form an (z. B. unter den bei den Schöpfungsscenen assistierenden Engeln in Orvieto und Pisa). Die nunmehr einfach kreuzweise über die Brust gelegten Hände bilden einen sehr wirkungsvollen Ausdruck für Demut und Huldigung, später von der Barockzeit bis zur Extase forciert.

Der weinende Joseph führt den Mantel zum Auge — eine von den gewöhnlichsten Trauergebärden des Mittelalters.

Mit der Begegnung Joseph's und Benjamin's bricht wieder die Erzählung ab, um in der folgenden und letzten Kuppel mit der Geschichte Moses' zu beginnen. Es fehlen also auch hier wichtige Scenen, wie die Versöhnung Joseph's mit seinen Brüdern, die Reise Jakob's nach Egypten, sein Zusammentreffen mit Joseph, die Segnung der Söhne Joseph's[1]) und der Tod Israel's[2]).

In den Zwickeln haben wir aber die Medaillonbilder der *vier Evangelisten* zu bemerken. Sie tragen ungewöhnlicherweise das bischöfliche Pallium, schliessen sich jedoch in der Hauptsache den byzantinischen Typen an: Johannes und Mattheus sind weissbärtige Greise, der erstgenannte ein imposanter Kahlkopf, obschon vom Alter gebeugt; Marcus und Lucas in männlicher Vollkraft, der erstgenannte mit dunkelm, oft schwarzem, selten leicht greisendem, der letztere mit blondem Haar und Bart. Der Lukaskopf ist überhaupt sehr eigentümlich: mager, mit einer charakteristischen Linie unter der Wange, kurzem, lockigem Haare (bisweilen auch Tonsur) und sehr spärlichem Barte. Doch sind alle diese von der byzantinischen Kunst streng festgehaltenen Typen hier schon in Auflösung[3]) geraten und verhalten sich zu den echt-

---

Auch diese letztgenannte Form war übrigens der byzantinischen Kunst nicht völlig unbekannt, besonders für sterbende Heiligen, wie die Madonna, und als Variation für Täuflinge (z. B. im Par. Cod. 543, fol. 213 v° und in der Capella Zen) benutzt; aber auch sonst und mit ähnlicher Bedeutung, z. B. ein von den Männern, welche die Samaritin, Christus zu sehen, herbeiruft, in einem Evangeliar der laurentianischen Bibliothek, plut. VI., cod. 23, XI. Jahrh., fol. 174. In dem Evangeliar der Marciana Nr. 540, XI. Jahrh., ist (nach Kondakoff) das Mitleid durch eine Figur personificiert, welche ihre Hände über die Brust kreuzt.

[1]) Obschon der biblische Text (I. Moses 48, 14) zu einer solchen Deutung Veranlassung giebt, so ist doch die *Kreuzung der Hände Jacob's* in der Wiener Genesis, in dem Ashburnham-Pentateuch und in dem älteren Octateuch so auffallend übereinstimmend, dass man kaum die Annahme eines *gemeinsamen Ursprunges* auch dieses Motivs zurückweisen kann.

[2]) Die zu dieser Abteilung gehörende Nische hat durch ein gotisches Fenster ihre Halbkuppel und somit wohl auch ihre ursprünglichen Mosaiken eingebüsst. Was sie behandelten ist unbekannt. Jetzt stehen da, nach den Cartonen des Pietro Vecchia, die heil. Appolinare, Sigismund, Franciscus und Antonius. Dass aber schon am Ende des XIV. Jahrh. hier sich dieselben Heiligen befanden, beweisst, wie mir Ing. Giov. Saccardo mitteilt, ein bewahrtes Document aus der genannten Zeit, welches die Stiftung einer Lampe vor einer dieser Figuren erwähnt. Diese letztgenannten Mosaiken waren wohl mit dem Fenster gleichzeitig.

[3]) So ziemlich denselben Standpunkt nehmen auch die sitzenden Relieffiguren der Evangelisten ein, welche sich auf der Nordfaçade der Vorhalle befinden. — Aber weiter ist doch der Verfall der Evangelistentypen in den unzweifelhaft byzantinischen Mosaiken der Taufkapelle, Mitte des XIV. Jahrh., fortgeschritten.

byzantinischen, welche man besser an den stehenden Apostelfiguren beim Haupteingange aus der Vorhalle in die Kirche und an den sitzenden Evangelisten in den Zwickeln der Hauptkuppel, am Besten doch auf der Pala d'oro studieren kann, ungefähr so wie der Stil dieser späteren Genesismosaiken im Allgemeinen zu dem echt byzantinischen (s. weiter unten Kap. *Stilkritik*).

Am Bogen zwischen den zwei letzten Kuppeln stehen die für die Zeitbestimmung wichtigen Heiligen, Domenicus († 1221) und Petrus martyr († 1252, ein Jahr später canonisiert), beide in ganzer Figur und in Mönchtracht[1]), Nicolaus und Blasius in Medaillons. Am Bogenscheitel die Königin des Morgenlandes (? „Regina Austri.“).

---

[1]) Man könnte hier eine gewisse Bildniss-Aehnlichkeit erwarten. Die beiden Mönchheiligen sind aber kaum von einander zu unterscheiden.

Die letzte Kuppel

enthält die Bilder zum

Leben Moses'.

Die Mutter Moses' setzt eine geschlossene Kiste auf den Fluss[1]), welcher oben aus einem Felsen unter einem sitzenden Flussgott hervorspringt (das letztgenannte Motiv auch in der Callixtbibel). Dicht dabei wird die Kiste wieder von einer Dienerin aus dem Wasser gerettet und zu der Königstochter gebracht. Moses wird im, oder richtiger, *vor* dem Hause Pharao's erzogen, tödtet den Egypter, welcher einen alten Juden misshandelt, erfährt von den zwei zankenden Juden, dass seine Missethat bekannt ist, fürchtet sich und flüchtet hin in das Land Midian, wo er bei einem Brunnen trauernd sitzt (dieselbe Stellung wie der zürnende Kain in der ersten Abteilung: die Stirn in die Hand gestützt). Sodann hilft er den Töchtern Jethro's Wasser aus dem Brunnen schöpfen, treibt die feindlichen Hirten weg und wird von den Mädchen zu ihrem Vater, dem Priester Midian's geleitet. Endlich sieht man ihn vor dem brennenden Dornbusche seine Sandalen lösen.

In der Wandlunette: der *Untergang der Egypter* von Pietro Vecchia. Auch hier haben ältere Mosaiken gestanden, wie aus der jetzt verschwundenen, von Meschinelli, T. I. S. 59, Anm., mitgeteilten Inschrift hervorgeht: „Submerso Pharaone (in) mari, plebs transit Hebrea. Cantemus dicit Moyses so-

[1]) Durch die Allmacht des Archaismus, dem Nichts unmöglich ist, steht sie ganz unbefangen auf den Fluten, wie auf festem Boden.

ror atque Mari(n)a." Für die Ikonographie ist dies ein erheblicher Verlust, denn dieser Gegenstand gehört nicht nur zu den beliebtesten, sondern es giebt auch dafür, wie es in dem Anhange nachgewiesen wird, eine traditionelle Composition, welche man, von der Sarkophagskulptur beginnend, die byzantinische Kunstentwickelung hindurch, wenigstens bis in's XIV. Jahrh. und bis zur Hermeneia verfolgen kann. Es wäre interessant gewesen das Verhältniss des venezianischen Bildes zu dieser Composition zu kennen.

Gegenüber in der Halbkuppel, über der Eingangsthür aus der Piazzetta de'Leoni, ist ein Bild, dessen Inhalt (Bespeisung und Tränkung der Israeliten in der Wüste) folgendes Distichon angiebt: „Mane pluit manna, cecidit quoque sero coturnix. Bis silicem ferit, hinc affluit larghissima plena" (Meschinelli, S. 59)[1]). —

Was in diesen Mosaiken im Gegensatze zu den bisher betrachteten auffällt, ist die weite Anwendung der Landschaft. Es sind kahle, byzantinische Berge, in der letzten Kuppelscene von ungewöhnlich rundgezogenen Linien. Sie sind doch nicht als decorativer Hintergrund nur gemeint, denn gewisse Figuren stehen auf denselben und nicht wie meistens auf dem unteren, grünen Bodenbande, ja der fliehende Moses befindet sich sogar hinter den Felsen. Wie wenig man aber damals das Verhältniss der Figuren zu dem Boden verstand, beweist sehr deutlich das Wasserwunder Moses', wo ein paar Figuren nur bis zum Oberkörper auf dem Felsen gezeichnet sind (s. Taf. VIII., 55). Der Felsen selbst ist nichts als eine Coulisse, auf welcher das Wasser in blauen Streifen gemalt ist. — Der kleine, nackte Flussgott in der ersten Scene wird von hinten gesehen und ist besser gezeichnet als solche Naturpersonificationen im Allgemeinen (zumal die genannten Paradiesflüsse in der ersten Kuppel), nähert sich aber auch nicht viel den antikisierenden Lokalgenien z. B. der Josuarolle.

Der königliche Palast (Taf. VII., 50) verdient auch einige Aufmerksamkeit, nicht nur der fehlerhaften Perspektive wegen, sondern auch weil er mit Balcons und, in der Richtung gegen den Beschauer, hervortretenden Flügeln versehen ist, eine Eigenheit, welche in den Mosaiken des XIV. Jahrh.

[1]) Giovanni Stringa (im J. 1610; s. Ongania's Documentensamml., S. 249) liest die letzten Worte: „hinc fluunt largissima quaeque". Ich lese: „unda fluit largissima plebi".

in Kahrié-Djamissi (Constantinopel) und in der Taufkapelle von S. Marco in barocker Weise ausgebildet erscheint[1]).

Die sehr wenig königliche Figur Pharao's werden wir der übereinandergeschlagenen Beine wegen noch erwähnen. Er tritt zum ersten Mal in voller byzantinischer Kaisertracht auf: bis zu den Füssen herabreichende Dalmatica mit langen weiten Aermeln über dem Unterkleide und schliesslich die eigentümliche, von Edelsteinen geschmückte Achselschärpe, „loron", welche vorn und hinten herabhängt — der hintere Teil hervorgezogen und über dem linken Unterarm geworfen[2]). Auch der mit drei Perlen endende Zepter ist echt byzantinisch. Die Krone ist hutförmig gewölbt, wie dies schon seit dem X. Jahrh. bisweilen vorkommt (z. B. Par. Cod. 64, fol. 11); unten ruht sie durch das uralte, von Edelsteinen oder Perlen geschmückte Diadem auf der Stirn. Bekanntlich war der goldene Reif allein ursprünglich die Krone der griechischen Kaiser. Vor dem Ende des Reichs durch die Türken sieht man sie immer reichere und mehr barbarische Formen annehmen[3]).

In den Mosaiken der zwei letzten Kuppeln vermisst man keineswegs Spuren einer freieren Naturbeobachtung und einer lebendigeren Schilderung. Es ist z. B. mit wirklicher Energie wie der junge Egypter den alten Juden anfällt. Er stämmt seine weit ausgebreiteten Füsse gegen den Boden und greift mit beiden Händen den Greis an die Brust, entweder um ihn zu schütteln oder brutal zur Erde zu werfen. Der Alte steht mit zitternden Beinen und streckt, ohne jeden Versuch zum Widerstand, advocierend oder bittend, die Hände schwach gegen seinen Widersacher aus. Und es ist auch mit wirklicher Wut wie Moses auf den zum Boden gefallenen Egypter losschlägt[4]). Die erschrockene Gebärde des letztgenannten ist schon erwähnt (s. oben S. 68, Anm. 1). Schliess-

---

[1]) Man bemerke das ungefähr gleichzeitige Hervortreten desselben Geschmackes für *perspektivisch zu behandelnde Decorationsbauten* in den Mosaiken Cavallini's von S. Maria in Trastevere, in denjenigen des florentinischen Baptisteriums, und in den älteren Fresken der Oberkirche S. Francesco, Assisi.

[2]) Vorher ist, in den Josephbildern, Pharao einfacher angezogen: eine nur bis an die Kniee reichende Tunica; darauf ein roter, über der rechten Schulter mit einer Agraffe befestigter Mantel. Dieser Mantel, nur noch mit zwei bunten, schief geschnittenen, vorn und hinten angenähten Stücken geschmückt, war seit den ältesten Zeiten die gewöhnliche byzantinische Hoftracht. Nur die kaiserlichen Personen trugen bei den feierlichsten Gelegenheiten die im Texte angegebenen Prachtgewänder.

Es verdient vielleicht hier irgendwo notiert zu werden, dass in diesen Mosaiken keine Neger oder Araber auftreten, obschon die Handlung zum grossen Teile in Egypten vor sich geht. In dieser Hinsicht bilden unsere Mosaiken den vollen Gegensatz zu dem älteren Octateuche, welcher ein ungewöhnliches ethnographisches Interesse darbietet.

[3]) Gute Beispiele in der Taufkapelle von S. Marco: Herodes und die heiligen drei Könige.

[4]) Auf der Lipsanothek von Brescia stösst ihn Moses mit dem Fusse.

lich ist es sicher aus eigener Wahrnehmung der Künstler den Eifer Moses' zu schildern gelernt, als dieser sich tief in den Brunnen niederbeugt, um den Mädchen Wasser zu schöpfen. Zwar hat er sich im Uebrigen nicht viel über die stereotype Einförmigkeit der byzantinischen Kunst erhoben.

Der *sandalenlösende Moses* (s. Taf. VII., 51) gehört zu den seit der altchristlichen Kunst traditionellen Compositionen. Man findet sie häufig schon in den Katakombmalereien und auf den Sarkophagen — die Elfenbeinschachtel in Brescia zeigt sie sogar in einer mit der venezianischen nahe übereinstimmenden Form. Unter den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna finden wir dieselbe Figur wieder; darunter sitzt Moses, nach dem Typus des guten Hirten aus der Grabkapelle Galla Placidia's, von seinen Schafen umgeben.

Die Verwandtschaft mit den antiken Sandalenbindern ist so auffallend, dass sie auch von der Seite der antiken Archäologie wahrgenommen ist: Saloman: Der Sandalenbinder, Stockholm 1885 (Taf. III.)[1]). In der byzantinischen Kunst lebt derselbe Typus fort. Ich kann folgende Beispiele nennen: die Lobreden Jakob's in Paris und Rom[2]), den vaticanischen Psalter Nr. 752 (T. II., fol. 453 v°), die beiden Octateuchen, schliesslich noch den Altarvorsatz von Salerno und die venezianische Mosaik. Ausnahme macht nur der sandalenlösende Moses im Pariser Codex Nr. 510 (fol. 264 v°), wo er, ganz von vorne gesehen, nur mit dem Oberkörper hinter dem Felsen, worauf er den linken Fuss aufstützt, zum Vorschein kommt.

Die altchristlichen Künstler begnügten sich mit der Figur Moses' allein, während dagegen der brennende Busch in keinem der zuletztgenannten Beispiele fehlt. Merkwürdig ist es aber, dass auf den sculptierten Holzthüren von S. Sabina[3]) in Rom und in der ravennatischen Mosaik, der Berg selbst als brennend dargestellt ist. Demselben Phänomen begegnen wir noch in den beiden Cosmashandschriften (Taf. VIII., 54). Es ist dies ein Detail aus der Gesetzausga-

---

[1]) Mit dieser richtigen Wahrnehmung verbindet der schwedische Gelehrte eine Annahme zweifelhafter Natur. Er sieht nämlich in dieser Figur nicht den auf Befehl Gottes aus dem brennenden Busche seine Sandalen *lösenden* Moses (II. Mose, 3, 5), sondern den, als Zeichen seiner Berufung, die Sandalen *bindenden* Moses. Die Sandalenbinder sind nämlich, nach Saloman, „gute Boten". Als Beweis führt er den Mangel des brennenden Busches in den frühchristlichen Darstellungen an. Die stark verkürzende Ausdrucksweise dieser Kunst ist jedoch dazu Erklärung genug und in den späteren Wiederholungen desselben Typus wird der brennende Busch immer hinzugefügt. Die Berufung Moses' zur Errettung der Israeliten wird in der älteren Kunst ganz anders dargestellt (z. B. Taf. VIII., 54). S. übrigens den Text.

[2]) Die Figur aus dem vatic. Exemplar abgeb. in der russischen Ausgabe der byzantinischen Kunstgeschichte Kondakoff's.

[3]) S. Garrucci: Vol. VI., tav. 500.

70

Venedig.
Abraham macht sich nach Canaan auf.

71

Venedig.

72

Cottonbibel.
Abraham macht sich nach Canaan auf.

73

Abraham und Hagar.

74

(vergl. Taf. V., 37.)

Cottonbibel.
Ein Diener des Königs von Sodom.

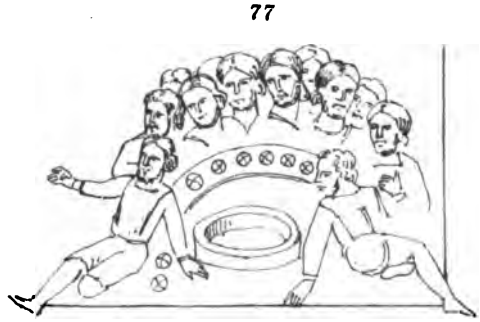
75

Abraham u. Hagar.

76

Cottonbibel.
Der Engel trifft Hagar bei der Quelle.

77



Nat. bibl. Nr 510.
Die Brüder Joseph's.

78

Venedig.
Hagar und der Engel bei der Quelle.

be[1]), welches sowohl in karolingischen als in byzantinischen Darstellungen derselben vorkommt (z. B. die Alcuinbibel in London, die Bibel von S. Paolo und wieder die beiden Cosmashandschriften).

Ueberhaupt scheinen die Künstler des Mittelalters die Vorstellung der göttlichen Offenbarung auf dem Berge Horeb nicht genügend von derjenigen seiner Offenbarung auf dem Berge Sinai auseinander gehalten zu haben. Auf den genannten Thüren und in den Cosmashandschriften (Taf. VIII., 54) *empfängt Moses den Auftrag des Herrn* in vollkommen derselben Weise als sonst die Tafeln des Gesetzes. Auf dem Relief, wie in den Miniaturen, ist die Bedeutung der Scene durch den seine Schafe weidenden Hirten Moses ausser Zweifel gestellt. Und bei der Ausgabe des Gesetzes in dem berühmten Pariser Psalter Nr. 139 und in der nahestehenden vaticanischen Handschrift Reg. 1 wird man hingegen gerade durch das Beisein des brennenden Busches überrascht. In dem späteren Falle ist sogar der sandalenlösende Moses hinzugefügt, d. h. doch nicht nach dem stehenden Haupttypus, sondern nach dem abweichend sitzenden, welchen wir schon auf den Thüren von S. Sabina finden[2]). In dem Pariser Psalter liegen die Sandalen, schon abgekleidet, auf dem Boden.

Ganz abweichend ist aber die Situation in den beiden Cosmashandschriften aufgefasst. Moses steht, als Hirtenknabe in kurzer, roter Penula gekleidet, ruhig, fast feierlich da, die reichen Schuhe hat er schon bei Seite gestellt. Bei dem Empfange des göttlichen Auftrages tritt er aber, wie bei dem Empfange des Gesetzes, wieder in der idealen Philosophentracht auf. Selbst die Sandalen sind nicht vergessen, obschon er ja gleich dabei, genau nach dem Bibeltexte, barfüssig dargestellt ist! So gedankenlos inkonsequent waren manchmal die mittelalterlichen Künstler.

Wenden wir nun den west-europäischen Darstellungen einige Aufmerksamkeit zu. Die sitzende Figur auf den Thüren von S. Sabina ist schon erwähnt. In dem Ashburnham-Pentateuch und in der karolingischen Bibel von S. Paolo ist Moses bei dieser Gelegenheit nur einfach stehend dargestellt. Im vorigen Falle verbirgt er sein Gesicht in die Hände; die Sandalen sind dabei. Auf dem Taufbrunnen von S. Frediano in Lucca kniet er (Taf. XI., 85). — Es scheint also, als ob der nach antikem Muster sandalenlösende Mosestypus

---

[1]) Exodus XIX., 18: „Der ganze Berg Sinai aber rauchte, darum, dass der Herr herab auf den Berg fuhr mit Feuer."

[2]) Der Oberkörper stimmt aber auch andererseits in der Zeichnung mit der oben beschriebenen Figur des sandalenlösenden Moses im Pariser Gregorcodex Nr. 510.

sich gar nicht in der Kunst des westlichen Europa's über die ersten christlichen Jahrhunderte bewahrt hätte. Es ist vielleicht eine Zufälligkeit, dass Sandro Botticelli in der sixtinischen Kapelle die sitzende Stellung von S. Sabina wiederholt hat. Dabei sieht man Moses vor dem Busche knieend. Auch bei Raffael kniet er (Taf. VII., 53).

In einem Katakombengemälde[1]) und in dem älteren Octateuche (Taf. VII., 52) wendet Moses den Kopf weg, welches wahrscheinlich das Verhüllen des Gesichtes bedeutet[2]), da dies begreiflicherweise mit dem Sandalenlösen nicht auf einmal dargestellt werden konnte. Der Illustrator des Ashburnham-Pentateuchs und Raffael lassen Moses die Augen mit den Händen verbergen[3]).

Selten ist der Busch, wie in den venezianischen Mosaiken, in dem laurentianischen Cosmas (und in den zwei zusammengehörigen Darstellungen der Gesetzausgabe des Pariser Psalters und der Handschrift der Königin Christina) einfach als brennend dargestellt. Den brennenden Berg von S. Sabina, S. Vitale und den zwei Cosmashandschriften habe ich schon erwähnt. Im älteren Octateuche (Taf. VII., 52) ergiesst sich vom Himmel ein Feuerstrom über den Busch nieder. In dem späteren Exemplar kommt dagegen ein Engel niedergeflogen. Ein Engel steht, auf der Thür von S. Sabina vor dem Hirten, in Par. Nr. 510 ragt, wortgetreu nach der Bibel, ein solcher aus den Flammen hervor. Die Illustratöre der Lobreden Jakob's und der Bildhauer Robertus[4]) in Lucca (Taf. XI., 85) lassen den kindlichen Emmanuelkopf sich in dem Busche offenbaren. Der Ashburnham-Pentateuch und die karolingische Bibel von S. Paolo deuten nur die Anwesenheit Gottes durch eine segnende Hand an. Auf dem palliotto in Salerno erscheint Gott in persona über, bei Botticelli und Raffael in dem brennenden Busche. In der Wiederholung der gött-

---

[1]) Garrucci, vol. II., tav. 61.

[2]) II. Mose, 3, 6. „Und Mose verhüllte sein Angesicht, denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen".

[3]) Ein Vergleich zwischen dem byzantinischen Typus und der Auffassung Raffael's (Taf. VII., 52 u. 53) ist aufklärend. Die frühchristliche und die byzantinische Kunst wählte das Moment des Sandalenlösens als das einfachste Kennzeichen der Situation. Auch der Illustrator des Ashburnham-Pentateuchs giebt nur das Verhüllen des Gesichts. Raffael geht dagegen nach der geistigen Wirkung der Offenbarung. Es ist die frei künstlerische Umbildung des Motivs im Gegensatze zu der geistlosen Worttreue und nur äusserlichen Charakteristik.

[4]) Es ist hier eigentlich das spätere Moment dargestellt, da Moses seinen zur Schlange (hier zum Drachen) verwandelten Stab bei dem Schwanz erhascht (II. Moses, 4, 4). Der Drache wendet sich grinsend gegen ihn zurück und er fährt sich mit der Linken über die Wange um seine Furcht auszudrücken. — Gleich dabei sieht man die Scene, wo Moses knieend den Auftrag des Herrn empfängt (auf der Tafel leider in allzu starker Verkürzung). Es folgt sodann, noch mehr rechts, der Uebergang über das rote Meer und die Gesetzausgabe auf Sinai (s. weiter unten den *Anhang*).

lichen Erscheinung auf dem Taufbrunnen in Lucca sieht man Christus in dem Busche stehen, dessen Blattwerk wie romanische Ornamente stilisiert ist[1]). Einen schwerbegreiflichen Sinn hat der brennende Kelch, welcher in dem älteren Cosmas den Busch vertritt (Taf. VIII., 54); vielleicht ist es ein Symbol der Eucharistie des Erlösers[2]). Mit naiv symbolischem Anakronismus versetzt das griechische Malerbuch die heil. Jungfrau mit dem Kinde in den Busch. Der brennende und doch nicht verbrennende Busch wurde nämlich als das Vorbild der Jungfräulichkeit Maria's aufgefasst[3]).

Die Ereignisse in der Wüste bilden ein grosses, nicht ohne eine gewisse, malerische Einheitlichkeit componiertes Gemälde. Links in der Ecke werden die Wachteln ganz delicat auf Spiessen gebraten. In der Mitte sitzen essende Leute auf dem Boden[4]). Ein junger Mann greift einen Vogel mit der Hand. Andere fliegen noch in der Luft. Etwas höher liegt auf den Knieen Moses betend vor der sechseckigen Stiftshütte. Rechts (Taf. VIII., 55) steht wieder Moses mit einem offenen Blatte, wo man liest: „Da nobis aquam ut bibamus" — die Worte der zankenden Israeliten. Und er wendet sich gegen seine verwunderten Begleiter und zeigt mit dem Stabe auf den Felsen, wo das Wasser in verschiedenen Adern reichlich fliesst. Vor, auf und hinter dem Felsen sieht man Leute, welche Wasser schöpfen oder trinken. Ganz im Vordergrunde bemerkt man die Gruppe einer Mutter mit ihren Kindern. Sie trägt, wie auch die anderen Frauen in diesem Gemälde, einen in sehr eigentümlicher Weise über den Kopf aufgebundenen Mantel, welcher bei der Entstehungszeit der Mosaik in Venedig Mode gewesen sein muss. In dem schon erwähnten Bilde auf der Hauptfaçade der Vorhalle über der linken Eingangsthür (Empfang der Reliquien des Apostel Marcus) wird der Mantel nämlich

---

[1]) Ornamental behandelt ist der Busch auch in einem coptischen Codex, Nr. 7, der vatic. Bibliothek. Der bärtige Moses steht hier in representativer Vorderansicht mit zum Segen oder Sprechen hoch erhobener Hand. Er hält ein Pergamentblatt in der Linken. — Die Offenbarung ist also schon vorüber, und der Auftrag ist auch hier, wie auf den Thüren von S. Sabina und in den Cosmashandschriften, als die Uebergabe einer Pergamentrolle aufgefasst.

[2]) S. Kondakoff: Hist. de l'art byzantin., vol. I., p. 144, Anm. 3.

[3]) S. die interessante Bemerkung Didron's zu dem Malerbuche, deutsche Uebersetzung, S. 119.

[4]) In den Octateuchen fliegen die Wachteln, fertig gebraten, in den Mund der gemächlich auf dem Boden liegenden Israeliten! — Näher der venezianischen Mosaik kommen der Barberini (fol. 128) und der Berliner Psalter (fol. 150 v°), wo die blauen Wachteln mit den Händen gefangen und darnach an Spiessen gebraten werden. Auch in dem späteren Cosmascodex (Laurentiana) sieht man bei dem Wasserwunder (fol. 104) einen Wachteln fangenden Israeliten. Das Motiv kommt aber schon auf Sarkophagen vor (s. Garrucci, vol, V., tav. 308, 4).

so von den venezianischen Damen getragen. — Hier, in dem letzten Bilde des ganzen Cyklus, empfindet man vielleicht am Besten den Stilunterschied zwischen den früheren und den späteren Mosaiken der Vorhalle (wovon bald näheres).

Auch das Wasserwunder Moses' verdient einige ikonographische Bemerkungen. Man kann nämlich in den byzantinischen Darstellungen im Allgemeinen zwei verschiedene Typen unterscheiden, welche doch nicht so genau festgehalten werden, wie viele andere von den traditionellen Compositionen. Die venezianische Mosaik representiert den einen Typus in ungewöhnlich reicher Entwickelung. In den volkstümlichen Psaltern (Barberini, fol. 174 v°) findet man ungefähr dieselbe Situation und Aufstellung. Der junge Moses steht vor einer Gruppe Juden und zeigt ihnen das aus einem roten Felsen hervorspringende Wasser. — Da wir schon so viele Beziehungen zwischen den spätbyzantinischen Genesis-Compositionen und der Kunst der früheren Hälfte des ersten Jahrtausends gefunden haben, so überrascht es uns nicht mehr, dass wir den jetzt beschriebenen Typus schon auf frühchristlichen Sarkophagen antreffen. Garrucci giebt davon zwei Beispiele (vol. V., tav. 380, figg. 2 und 3 das eine aus der Sammlung Basilewsky's, das andere aus dem Museum in Arles). Das Wunder ist eben geschehen, und Moses wendet sich gegen die Israeliten und zeigt auf das vom Felsen niederfliessende Wasser; verehrend, fast anbetend, hat sich ein junger Mann zu seinen Füssen gestürzt (dieser kehrt doch weder in dem Barberini-Psalter, noch in der venezianischen Mosaik wieder).

In der frühchristlichen Kunst sieht man aber gewöhnlich einen anderen Typus, oder, vielleicht besser, eine andere Form desselben Typus. Moses steht nämlich vor dem Felsen und berührt ihn mit dem Stabe. Bei dem senkrecht herabströmenden Wasser liegen trinkende Israeliten[1]). Dieselbe Composition haben wir sodann noch, kaum wesentlich verändert, in dem Gregorcodex Nr. 510 (Paris), fol. 226 v° und dem Berliner Psalter, fol. 188. Frei variiert kommt dieser Typus auch in den volkstümlichen Psaltern (Paris, Nr. 20, fol. 15; brit. mus. Nr. 19,352, fol. 101 v°; Barberini III., 91, fol. 127; Berliner Psalter, fol. 149 v° und in dem laurentianischen Cosmas, fol. 103 und 104, vor)[2]).

---

[1]) Ebenso auf einem Elfenbeinrelief des VI. Jahrh. in brit. mus., aus der Sammlung Maskell's. Nur ist Moses hier aus Mangel an Raum etwas von dem Felsen gerückt, so dass er darauf mit seinem Stabe zu zeigen scheint.

[2]) Eine hochsymbolische Variation derselben Composition findet man auf fol. 137 des Barberinipsalters, wo der segnende Christus selbst auf dem Felsen („πέτρα") sitzt. Das Wasser wird

Diese zwei Formen sind jedoch selten streng festgehalten und von einander geschieden. Durch Variationen und Abweichungen ist der Unterschied oft fast verwischt.

Noch müssen wir bemerken, dass Moses bei dem Wasserwunder als bärtiger Mann auftritt. So wird er auch bisweilen bei der Erklärung Christi dargestellt, zum Beispiel auf den bekannten Mosaiktafeln der Opera des florentinischen Domes und in dem Berliner Psalter[1]). Sonst teilt er das Loos der Frauen — *er behält ewig seine Jugend.* In dem hübschen Bilde des älteren Octateuch (fol. 215), wo Moses, hundert und zwanzig Jahre alt, von einem Engel auf den Berg Nebo geführt wird, um von da das versprochene Land zu sehen und zu sterben, ist er noch als junger Knabe dargestellt (Taf. VIII., 56)[2]). — Alt ist er zwar in Venedig eigentlich nicht; trägt blondes Haar und Bart. Der Ashburnham-Pentateuch und die karolingischen Maler haben ihn dagegen als Greis aufgefasst und konnten sich dabei, ebenso wie die Griechen für ihren bartlosen Typus, auf frühchristliche Vorbilder berufen.

Mit diesem Bilde bricht nun, ebenso plötzlich und unerwartet wie vorher die einzelnen Abschnitte, die ganze Erzählung ab. Der Künstler hat die Jugendgeschichte Moses', in ununterbrochener Folge geschildert, bis die Kuppel voll war, wonach er nur für einige seiner wirklichen Grossthaten Platz fand. Die egyptischen Landesplagen sind nicht einmal angedeutet, der Sieg über die Amalekiter, der Empfang des Gesetzes auf Sinai, die Zerschlagung der Gesetzestafeln, die Kupferschlange, das Ende Moses, und so viele andere gern dargestellte Begebnisse aus seinem Leben fehlen gänzlich. — Wir werden in dem *Anhange* etwas über die hierher gehörenden Aufgaben sprechen. —

In den Zwickeln der letzten Kuppel sieht man die Halbfiguren von David, Salomo, Malachias und Zacharias in Medaillons. Die Spruchbänder be-

---

somit das „lebendige Wasser" des Glaubens. Moses steht mit gesenktem Stabe feierlich dabei. — Die Illustration bezieht sich auf Ps. 81, 17: „Und ich würde sie mit dem besten Weizen speisen, und mit Honig aus dem Felsen sättigen."

[1]) Die ambros. Gregorhandschrift kennt zwar, in dem Empfange des Gesetzes, den jungen bartlosen Typus (s. Kondakoff, t. I., p. 162, Anm. 2). Ganz ausnahmsweise findet man aber auch hier den alten Moses im Petrustypus, t. I. fol. 275; er wird hier nebst Aron in einem Medaillonbilde vorgeführt.

[2]) Ganz jung erscheint er auch in dem vaticanischen Menologium Nr. 1613, S. 13, wo seine Leiche von einem Engel beigesetzt wird (auf demselben Bilde setzt seine Mutter das Kind in einem Kästchen auf den Fluss aus).

ziehen sich auf die h. Jungfrau[1]). — Die Halbkuppel der nischenförmigen Abschliessung der Vorhalle, wo sich die Eingangsthür in das linke Querschiff befindet, nehmen die durch Restauration vollständig zerstörten Colossalfiguren der mit dem Kinde thronenden Madonna zwischen den Aposteln Johannes und Marcus ein. — Im Innern der Kirche, über derselben Thür haben wir noch (desselben Stilcharakters halber) das kleine Medaillonbild des Evangelisten Johannes zu erwähnen.

---

[1]) S. Meschinelli, S. 57.

Stilkritik.

Der künstlerische Wert dieses Cyklus hält sich auf einer für die byzantinische Kunst nach dem XI. Jahrh. noch immer sehr achtungswerten Höhe. Diese Mosaiken sind sogar geeignet unsere Auffassung von der Leistungsfähigkeit und künstlerischen Disciplin der byzantinischen Kunst des XIII. Jahrh. nicht unwesentlich zu verändern. Wo ist denn diese vollständige Verwilderung, die man zu erwarten hätte? Und unsere Achtung wächst noch mehr, da wir diese lange Reihe von Bildern mit den übrigen Leistungen derselben Schule zusammenstellen, welche alle zu den Besten der mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zählen. Wohl trifft man (und zwar hauptsächlich in den späteren Bildern) nur vereinzelte Züge einer lebendigen Schilderung, und von einer eigentlichen Schönheit der Zeichnung nach modernen Begriffen ist natürlich keine Rede. Ueber eine dürftige Bezeichnung der Aufgabe ist der Künstler auch nur selten gekommen; — was der Darstellung an Anschaulichkeit fehlt, wird ja immerhin durch die ausführlichen Inschriften ersetzt. Vorausgesetzt aber, dass diese Bilder den conventionellen Schematismus der mittelalterlichen Kunst teilen müssen, so ist an der Zeichnung und besonders an dem Colorit viel zu loben. Auffallende Fehler, mit Ausnahme typischer Archaismen, kommen selten vor; die Kenntniss des menschlichen Körpers, wie die Zeichnung der Tiere, ist für das Mittelalter überraschend. Die Farben sind leuchtend und harmonisch und verraten keineswegs den Verfall des coloristischen Sinnes, wie die Mehrzahl der spätern byzantinischen Miniaturen. In der früheren Hälfte der Mosaiken kommen reichlich Draperien in leicht gefärbten, weissen Tönen vor, aber auch klares Dunkelblau, kräftiges Grün (mit gelben Lichtern) und Purpur, gewöhnlich mit goldenen, schraffierten Lichtern (in den Prophetenmedaillons der Abrahamkuppel sind die Lichter mit Silber schraffiert). Die Kleider Adam's und Eva's in der ersten Abteilung sind braun. Das leuchtend Rote

(Zinnober), eine sonst charakteristisch byzantinische Farbe, trifft man dagegen selten. Im linken Teile der Vorhalle ist der königliche Purpur durch Scharlachrot ersetzt. Auch sonst scheint das Colorit hier einen etwas veränderten Anstrich zu haben. Bei meinem Besuche in Venedig waren aber die Mosaiken nur teilweise von ihrem deckenden Schmutzschleier befreit, welcher in dieser Hinsicht kein sicheres Urteil erlaubte.

Wir haben ohne Bedenken die frühere Hälfte dieser Mosaiken der byzantinischen Kunstrichtung zugeteilt. Auch wenn sie, wie Kondakoff meint, mir aber unwahrscheinlich erscheint, Arbeiten venezianischer Schüler der griechischen Mosaikmeister seien, so haben sich jene jedenfalls dem byzantinischen Stilcharakter völlig angepasst. Wir müssen aber auch *die relative Freiheit der späteren Hälfte* (im linken Teile der Vorhalle) hervorheben, eine Selbstständigkeit, welche dagegen, allem Anscheine nach, von der Raceverschiedenheit eines venezianischen, in byzantinischer Kunstschule erzogenen Urhebers abhängt. Dass man in der That gerade zu dieser Zeit darauf bedacht war, einheimische Künstler auszubilden, geht aus einem Documente vom Jahre 1258 hervor, welches feststellt, dass jeder Meister („omnes Magistri de Muxe") sich zwei Schüler halten müsse, um sie in der Kunst zu unterrichten (s. die Documentensamml. Ongania's, Nr. 96).

Als Beleg für meine Auffassung führe ich Folgendes an: die ganze Behandlungsweise in den späteren Mosaiken ist breiter und runder, die Figuren, besonders in der zweiten Josephkuppel, füllen weit mehr die Flächen aus, d. h. sie sind grösser und stehen dichter zusammen. Die Typen sind nicht mehr dieselben und haben die streng byzantinischen Züge verloren. Stellungen und Gebärden kommen vor, welche der byzantinischen Kunst kaum eigen sind, und schliesslich zieht die reiche Anwendung von Architektur (s. oben S. 73) die Aufmerksamkeit auf sich. Wo Potiphar dem jungen Joseph die Hausschlüssel übergiebt, steht seine Frau, wie geistig abwesend, gegen die halbgeöffnete Thür gelehnt (s. Taf. VI., 45) — ein mir sonst aus der byzantinischen Kunst nicht bekanntes Motiv[1]). Auch hält sie ihre Beine in einer Weise gekreuzt oder übereinander geschlagen, welche mehr an die abendländische als an die byzantinische Kunst erinnert. Vielleicht ist dies noch mehr der Fall mit der Figur Pharao's (Taf. VII., 50), bei der Erziehung Joseph's (in

[1]) Zwar sind im Allgemeinen in offenen Thüren stehende Figuren keine Seltenheit in der byzantinischen Kunst, besonders Dienerinnen, welche den Vorhang erheben (reichlich in den zwei illustrierten Handschriften zu den Reden Jakob's). Dieses Motiv ist auch der abendländischen Kunst nicht fremd, z. B. in altmittelalterlichen Darstellungen der Verkündigung und der Heimsuchung.

(vergl. Taf. VI, 40) 79

Cottonbibel.

Die drei Engel bei Abraham.

80

Venedig.

81

Cottonbibel.

Joseph erklärt die Träume der Diener Pharao's.

82

Venedig.

Judas schwört dem Jacob Benjamin unverletzt zurückzubringen.

83

Cottonbibel.

Der Eid Judas'.

84

Venedig.

Die Brüder Joseph's.

85

Vom Taufbrunnen in S. Frediano zu Lucca.
Moses vor dem brennenden Busche.

der letzten Kuppel). Befremdend und nicht byzantinisch ist auch die Beinstellung Joseph's bei der Anklage der Frau[1]), sowie der Griff womit Pharao das Zepter anfasst, da er seine zwei Diener in's Gefängniss schickt (Taf. VII., 46). Er sitzt unter einer Art von Baldachin[2]), auf dessen dreiteiligem Bogen die unendlich verkleinerten Türme und Dächer des Palastes ruhen. Das Motiv ist wohl eher abendländisch als byzantinisch zu nennen?

In dem Bilde, wo der Mundschenk aufs neue seinen königlichen Herrn bedient, findet man ein Radfenster von der Form, welche im XIII. Jahrh. in Italien keine Seltenheit ist (kommt z. B. auf dem Ciborium Arnolfo del Cambio's in S. Paolo bei Rom vor). Und vollends ist der Kuppelscheitel von einer in Mosaik imitierten Fensterrose mit durcheinander gehenden Bogen gefüllt. In dem Umkreise gothisierendes Blattwerk.

Auch die Anbringung der Architektur hat in dieser Kuppel etwas besonderes. Architektonische Hintergründe sind zwar in der byzantinischen Kunst sehr allgemein und bilden sogar ein wichtiges decoratives Element in den Bildern. Hier stehen aber die Figuren teilweise in den Arkaden der Gebäude selbst, was eine Eigenheit dieser Schule zu sein scheint, da sie auch in der Cappella Zen und in den alten, jetzt verschwundenen Mosaiken der Hauptfaçade wiederkehren[3]). Wir werden noch von denselben sprechen. — Sonst kenne ich aus der byzantinischen Kunst nur ein Beispiel dieser Compositionsweise, d. h. das grosse Ceremonienbild der Himmelfahrt in den Handschriften der Lobreden Jakob's, welche Begebenheit in den Hallen einer hübschen, aber perspektivlos, als farbige Silhouette, gezeichneten griechischen Kirche vor sich geht (s. d'Agincourt, tav. LI.)[4]).

Schon sind auch die abendländische Bischofstracht des heil. Silvester (S. 72) und die modisch angezogenen Mäntel der Frauen in dem letzten Bilde erwähnt.

---

[1]) Dieselbe Stellung kehrt in der Figur Judas', in der folgenden Kuppel, wieder, wo Jakob seine Söhne zum Getreidekauf nach Egypten schickt.

[2]) Der einfache Baldachin ist ein in den florentinischen Mosaiken sehr beliebtes Motiv. Auch Detailübereinstimmungen mit den venezianischen Genesismosaiken lassen sich nachweisen. Ueberhaupt trägt aber die Architektur da einen anderen Charakter, welcher durch seine Zierlichkeit und Willkür etwas an das antik-pompejanische Decorationssystem erinnert.

[3]) Das grosse Processionsgemälde Gentile Bellini's in der venezianischen Akademie bewahrt von denselben, wie man annehmen darf, treue Abbildungen.

[4]) Dies ist etwas anderes als die portalähnlichen Rahmen für Evangelistenbilder und sogar, obschon sehr selten, für legendarische Scenen, welche man bisweilen in den griechischen Bilderhandschriften findet.

Aber auch in diesen späteren, verhältnissmässig freiern Mosaiken ist der Bruch mit der byzantinischen Tradition keineswegs ein vollständiger und geschieht nicht ganz plötzlich. Auch mit Hinsicht nur auf die Fortsetzung des Cyklus in dem linken Teile der Vorhalle kann das Urteil Schnaase's (T. VII., S. 254, Anm.) nicht gerechtfertigt werden, da er sagt: „dem Byzantinismus am fernsten stehen die naiven, styllosen (?) Schilderungen aus dem alten Testament in der Vorhalle, welche aus dem XIII. Jahrh. stammen mögen. Sie werden das Werk italienischer Künstler aus einer anderen Schule sein, welche man bei dem Mosaikschmuck der Marcuskirche vorübergehend zuzog, denen es aber nicht gelang, die Vorliebe für byzantinische Form in Venedig zu brechen und daselbst eine bleibende Schule zu stiften."

Besser trifft Burckhardt das Richtige, indem er sagt: „Auf Grund der Uebereinstimmung mit griechischen Bilderhandschriften müssen auch die interessanten Mosaiken der Vorhalle, sowohl vor den drei Thüren als auf der linken Seite der Kirche, als echte Werke des byzantinischen Styles etwa aus dem 13. Jahrh. betrachtet werden" (s. Cicerone, 4. Aufl., II., S. 482). Aber auch er scheint den Unterschied zwischen der früheren und späteren Hälfte nicht bemerkt zu haben (was wohl bei dem damaligen Zustande dieser Mosaiken schwieriger war als jetzt).

Und doch giebt uns wenigstens die

ornamentale Decoration

ein sicheres Zeugniss, dass die Bilder im linken Teile der Vorhalle unter dem Einflusse eines etwas veränderten Geschmackes entstanden sind. Es sind zwar hier wie dort hauptsächlich breite, von aus Körben, Vasen oder grossen Blättern hervorwachsendem Rankenwerk gefüllte Ornamentsbänder, welche die Wandbogen schmücken. Entweder haben wir eine einfache Ranke mit spiralförmigen Aesten, oder sind es zwei, welche durch einander gehen, oder ist das Ganze nur ein Aneinanderreihen von herzförmigen Figuren. Dazu kommen aber in den zwei letzten Kuppeln radial componierte Ornamente von ganz anderer Erfindung, teils als Scheiteldecoration, teils um den Zwickelmedaillons als Füllung der leeren Winkel (z. B. Taf. VIII., 61). Auch die Blattform ist eine ganz neue, länger, eleganter geschwungen, tief eingeschnitten.

Dass das ornamentale System des vorderen Teiles der Vorhalle byzantinischen Ursprunges sei, wage ich jedoch keineswegs zu behaupten. Eine verwandte Ornamentik findet man in der Tribuna von S. Paolo fuori le mura und in derselben von S. Giovanni in Laterano (Fragmente abgeb. bei Gerspach: La Mosaïque, S. 142—145), beide aus dem XIII. Jahrh.

Steht denn aber dieser merkwürdige Cyklus unter den übrigen Mosaiken der Marcuskirche stilistisch so vereinzelt da, wie es Schnaase glaubt? Im Gegenteil; ein Rundblick über den ganzen Mosaikschmuck wird uns lehren, dass die Schule, welche in der Vorhalle gearbeitet, einen bedeutenden Teil in dem Riesenwerk eingenommen hat. Da diese Mosaiken die wissenschaftliche Bearbeitung noch erwarten, so wird wohl eine etwas umfassende Untersuchung hier nicht unmotiviert erscheinen, um so mehr als sie auch Anhaltspunkte für die Bestimmung der Enstehungszeit unseres Cyclus hergeben wird.

Verwandte Mosaiken und Zeitbestimmung.

Wir wenden uns nun in erster Linie zu dem grossen Gemälde im rechten Seitenschiff, welches in drei Scenen das *Gebet auf dem Oelberge* schildert[1]). Zwar hat die Grösse der Fläche wohl motivierte Veränderungen hervorgerufen, welche einen ziemlich veränderten Eindruck bedingen. Dazu trägt auch die reich entwickelte Landschaft bei. Doch springt, bei einer näheren Betrachtung, die Aehnlichkeit des Stils im Allgemeinen, wie die gleiche Trefflichkeit der technischen Arbeit und die Uebereinstimmung der Details in die Augen. Dieselben Bäume und Pflanzen finden wir in der ersten Kuppel der Vorhalle wieder. Zwar zeigen die Gesichter eine grössere Abwechselung als dies

---

[1]) Rechts: ein Engel kommt vom Himmel geflogen, um den betenden Christus zu trösten; gleich darauf steht Christus warnend vor Petrus. In der Mitte: Christus liegt wieder betend auf dem Felsen und steht sodann auf's neue vor dem sitzenden Petrus. Links: Christus betet wie vorher, unten die schlafenden Jünger, Christus steht vor ihnen (die Composition ist in der letztgenannten Scene vollkommen dieselbe wie in den byzantinischen Miniaturen seit dem XII. Jahrh. — Vergl. die durchaus abweichende Beschreibung Hermeneia's, deren Typus von jüngerem Ursprunge sein muss).

Ich habe Gelegenheit gehabt diese Mosaik aus unmittelbarer Nähe zu betrachten.

in der früheren Hälfte der Vorhallsmosaiken im Allgemeinen der Fall ist. Man vergleiche aber Petrus, wie er hier aussieht, mit der Halbfigur über der linken Eingangsthür (s. Taf. VI., 41). Es ist absolut dasselbe Modell. Auch der Engeltypus ist uns aus der Vorhalle gut bekannt (vergl. Taf. I., 8): die kurze, an der Spitze gebogene Nase, die breit geschwungene Wangenlinie, der kleine Mund und ein charakterischer Strich über dem Kinn.

Die schönen Einzelfiguren des kindlichen *Christus* (s. Taf. VIII., 59), *der Madonna und je vier Propheten* an den unteren Wänden der beiden Seitenschiffe, sowie andere Heilige in den benachbarten Bogen, zeigen auch einen sehr verwandten Typus. Die Gewänder sind aber hier anders, in feineren Falten, behandelt.

Schliesslich treffen wir unzweifelhaft den genannten Typus[1]) in den *zwei Engeln* (s. Taf. VIII., 60) über der Schatzkammerthür (im rechten Querschiff), welche zwischen sich eine Tafel mit einem Kreuze tragen. Sie stehen in einem arabisierenden Bogen, wozu man das vollkommene Gegenstück über der Eingangsthür aus der Piazzetta de' Leoni in die Vorhalle findet. Wir können somit mit ziemlicher Sicherheit weiter annehmen, dass der frühere Teil der Vorhallsmosaiken einerseits und das die Geburt Christi vorstellende Relief andererseits, welches sich in dem zweitgenannten Bogen befindet[2]), aus derselben Epoche stammen, wie die Engel über der Schatzkammerthür.

Als besonders eigentümliche, gemeinsame Merkmale der erwähnten Mosaiken im Innern der Kirche und derjenigen in dem vorderen Teile des Vorhallscyklus hebe ich noch hervor: die schuppenförmige Decoration des blauen Hintergrundes in dem Engelbilde, bei der Madonnafigur im rechten Seitenschiffe und am Scheitel der ersten Genesiskuppel; die eigentümliche Bodenbildung; die Anwendung von Perlmutter in den Kreuznimben, in den Lichtern der Draperien, in Spruchbändern u. s. w.; schliesslich der abwechselnd von ovalen und viereckigen Edelsteinen gebildete Rahmen. Das letztgenannte Motiv ist zwar sehr alt, kommt schon in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna vor, in Rom besonders in den Mosaiken des XII. u. XIII. Jahrh. (z. B. S. Maria in Trastevere und S. Maria maggiore), in S. Marco aber nur an den genannten Einzeltafeln in den Seitenschiffen, in der Borde der Dalmatica des heil. Gerard am ersten Bogen des linken Seitenschiffs, in der ersten Ge-

---

[1]) Zu den schon erwähnten gemeinsamen Merkmalen kommt hier noch eine bestimmte Querlinie über der Nasenwurzel, welche auch dem ersten Vorhallstypus angehört.

[2]) Schlechte Abb. in marchese P. Selvatico's Le Arti del disegno in Italia, vol. II., S. 127.

nesiskuppel und in der schon manchmal erwähnten Mosaik an der Hauptfaçade der Kirche[1]).

Nun können wir aber wenigstens mit grosser Wahrscheinlichkeit die Entstehungszeit der Engelmosaik bestimmen; denn man weiss, dass im Anfang des Jahres 1231 (am 7. Januar) im Sanctuarium, wohin diese Thür leitet, eine so heftige Feuersbrunst ausbrach, dass man dahin aus der Kirche nicht eindringen konnte, sondern vom Dache aus die Löschungsarbeit versuchen musste. Da es schliesslich gelang das Sanctuarium zu öffnen, waren die daselbst befindlichen Metalle geschmolzen und alle Kostbarkeiten und Reliquien verbrannt — nur mit hauptsächlicher Ausnahme des da bewahrten Stückes vom heiligen Kreuze (damals neulich von dem Dogen Enrico Dandalo aus Constantinopel gesandt), der Flasche mit dem heiligen Blute und des Schädels Johannes des Täufers. Der Pabst selbst bestätigte das Wunder.

Es ist kaum möglich, dass nicht die Hitze des Brandes jede Verzierung über dem Eingange total zerstört hätte, und wir können somit schliessen, dass die jetzt dastehende Mosaik erst nach dem Brande verfertigt wurde[2]). Jedenfalls kam die Reliquie, welche dieses Bild verherrlicht und gerade bei dieser Gelegenheit die Feuerprobe ertragen hatte, erst im Anfang desselben Jahrhunderts nach Venedig.

Dass diese Bestimmung, soweit sie die frühere Hälfte des Genesiscyklus betrifft, richtig ist, geht auch aus der schon beschriebenen Ornamentik des früheren Teiles der Vorhalle hervor, welche nämlich, wie genannt, mit den

[1]) Einen verwandten Edelsteinsfries sieht man jedoch auch über der Traumdeutung Joseph's von Pietro Vecchia (s. oben S. 71) um eine bunte, zeltähnliche Scheitelfüllung, von ungefähr derselben Form, welche in den römischen Absidmosaiken des XIII. Jahrh. allgemein ist; also wahrscheinlich eine Uebersetzung der ursprünglich da befindlichen Decoration in die Formensprache des Cinquecento. Dieselbe zeltähnliche Füllung haben wir über den Heiligenfiguren in dem ersten Bogen des linken Seitenschiffs. Daselbst trifft man auch andere ornamentale Motive aus der Vorhalle, wie ein eigentümliches Eckblatt bei dem krönenden portalähnlichen Bogen, dieser von einem ebenso aus der Vorhalle bekannten, palmettenähnlichen Blattmotive geziert. — Das genannte Eckblatt tritt auch in den Mosaiken des florentinischen Baptisteriums auf; ist aber von byzantinischer Herkunft, wie man es z. B. aus einem Elfenbeinrelief des XI. Jahrh. im Berliner Museum ersieht (s. „die Beschr. der Bildwerke der christl. Epoche", Taf. LXII., Nr. 442). Man trifft es aber schon auf der schönen, altchristlichen Pyxis desselben Museums (Nr. 427; Taf. LXIII.).

[2]) Es ist sogar zweifelhaft, ob überhaupt das Sanctuarium sich vor dem Brande an dieser Stelle befand. Wie Herr Giov. Saccardo mir gütigst mitgeteilt, heisst es nämlich in dem authentischen Briefe vom J. 1285, worin der Doge Renier Zen die Feuersbrunst beschreibt: . . . . „in una volta quadam Ecclesiae, ubi ipsae sanctae Reliquiae et alia multa ornamenta et divitiae aderant, quae de lignis magnis de subtus et de supra et circumquaque per totum erat cooperta, ignis accensus exivit" . . . . (Documenta per la storia della Basilica di S. Marco. — Nr. 8251. „Volte" nennt man aber noch in Venedig „i camerini superiori alle botteghe" und auf ein hölzernes Zimmer in der zweiten Etage deutet ja auch die übrige Beschreibung.

Absidmosaiken von S. Paolo zu Rom (erste Hälfte des XIII. Jahrh.) eine entschiedene Aehnlichkeit zeigt[1]).

Für den späteren Teil des Cyklus haben wir indessen noch bestimmtere Indicien. Die Figur des *Petrus martyr* kann natürlicherweise nicht vor dem Tode dieses Heiligen (1252) gemacht sein. Auf einem anderen Wege kommen wir aber zu demselben Resultat. Unzweifelhaft rührt nämlich *die alte Mosaik*[2]) *auf der Façade* über der linken Eingangsthür von derselben Schule her, welche im linken Teile der Vorhalle gearbeitet hat. In diesem Gemälde, welches den Empfang der Reliquien des Apostel Marcus zu Venedig darstellt, sehen wir, wie schon erwähnt, die Marcuskirche abgebildet. Auf der Plattform der Vorhalle stehen aber schon die Bronzepferde, welche die Venezianer bekanntlich aus Constantinopel nach der Eroberung dieser Stadt im Jahre 1204 als Beute nach Venedig schickten. Nicht lange standen sie vor dem Arsenale, um danach ihren jetzigen weltbekannten Platz einzunehmen. Das Bild muss andererseits vor dem Jahre 1275 entstanden sein, weil die alten Façademosaiken, welche in vier Scenen die Ueberbringung der Reliquien des Apostel Marcus aus Alexandria nach Venedig schilderten, und wovon die jetzt besprochene, in der Serie die letzte, allein übrig ist, in der mit dem genannten Jahre endigenden Chronik Da Canale's[3]) schon erwähnt sind. Diese Bemerkung rührt aus dem „Monumenti artistici e storici delle provincie venete" von Selvatico her.

Die alten Mosaiken der Façade der Vorhalle[4]), welche im XVI. Jahrh. zum grössten Teil durch neue, dieselben Gegenstände behandelnde ersetzt wurden, bildeten aber die Fortsetzung derjenigen in *Capp. Zen*, welche in zahlreichen Bildern die Marcuslegende bis zu der Grablegung erzählen[5]).

---

[1]) Die Behauptung Gerspach's („La Mosaique" S. 104) dass der Doge Domenico Selvo (1071—1084) die Genesismosaiken von S. Marco ausführen liess, wäre entscheidend, wenn der Verf. ihr auch den Beweis beigegeben hätte. — Woltmann (Gesch. der Malerei, I., 336) schreibt die „lebhaft bewegten, aber ungeschickten" Bilder in der Vorhalle dem XI. bis XII. Jahrh. zu, ebenfalls ohne seine Ansicht zu motivieren.

[2]) Gerspach giebt davon einen Teil in Holzschnitt (S. 150). Grosse Photographie von Naya.

[3]) S. die Documentensamml., Nr. 98.

[4]) Höher auf der Façade, oberhalb der Vorhalle, waren andere Mosaiken: die Abnahme vom Kreuze, die Höllenfahrt, die Auferstehung und der Triumph Christi, wahrscheinlich aus dem folgenden Jahrhundert, welche dasselbe Schicksal erlitten. Nur das Gemälde Bellini's bewahrt davon die Erinnerung.

[5]) Auch hier ist Gerspach in der Lage die Entstehungszeit ohne weiteres bestimmen zu können. Er sagt nämlich: „Die Mosaikmeister von S. Marco führten, im XII. Jahrh., die Geschichte des Patrons der Kirche in der Kappelle Zen aus" (La Mosaïque, S. 112). Wüsste man nur von woher er seine Kenntnisse hat! Dann wären alle weitläufigen Untersuchungen nicht von Nöten.

Diese zeigen aber wieder denselben Stil wie die späteren in der Vorhalle und müssen von derselben Schule herrühren. Es würde uns zu weit führen dies näher zu entwickeln. Wir wollen aber doch auf die Uebereinstimmung zwischen der Scene, wo Marcus nach Alexandria segelt (Capp. Zen), und eine der zerstörten Façademosaiken: die Ueberbringung der Leiche auf dem Schiffe von Alexandria nach Venedig, aufmerksam machen. Wir können nämlich aus dem Kolossalgemälde Bellini's: „Procession des heiligen Kreuzes", uns eine genügende Vorstellung der schon längst verschwundenen Mosaik bilden. Man nimmt sogar die identische Behandlung des Wassers wahr. Und schliesslich kommt in der zweiten Josephskuppel, da wo die Frau Potiphar's den jungen Joseph anklagt, ganz derselbe als eine Art Pavillon construierte Bau vor, als in der Mosaik, wo die Leiche Marcus in Alexandria gestohlen wird (zerstörte Façademosaik). Von den Details des über den Kopf aufgebundenen Mantels und der geteilten Säulen, welche der bewahrten Façademosaik und dem spätern Teile des Vorhallscyklus gemeinsam sind, habe ich schon vorher gesprochen.

Wir sind also berechtigt mit voller Sicherheit zu behaupten, dass der grosse Genesiscyklus der Vorhalle keineswegs unter den übrigen Mosaiken der Marcuskirche vereinzelt da steht; im Gegenteil können wir Arbeiten derselben Zeit und von denselben Schulen nicht nur im Innern des Tempels, sondern auch in der Capp. Zen und an der Façade nachweisen. Und *alle Zeichen deuten auf das XIII. Jahrh. hin.* Auch geht schon aus dieser Auseinandersetzung hervor, dass *die spätere Hälfte der Vorhallsmosaiken ziemlich gleichzeitig mit oder wenigstens gleich nach der früheren ausgeführt sein muss.* Wir werden weiter unten noch einen wichtigen Grund für diese Annahme hervorziehen. Ein Vergleich mit den aus der Mitte des XIV. Jahrh. stammenden Mosaiken der Capp. S. Isidoro und der Taufkapelle bestätigen auch negativ unsere Schlüsse. Der Stil hat nämlich hier ganz wesentliche Veränderungen erlitten. Und zur vollen Gewissheit, dass die Vorhallsmosaiken bei der letztgenannten Zeit schon vorhanden waren, haben wir eine gleichzeitige Anzeichnung aus den Büchern des grössern Rats, dass der im Jahre 1342 gestorbene Doge Bartol. Gradenigo in der Vorhalle von S. Marco „retro Portam, juxta imaginem S. Alipii" begraben wurde (s. Romanin: Storia di Venezia, T. III., S. 146, Anm.).

Uebrigens besitzen wir keine direkt auf die alten Vorhallsmosaiken bezüglichen Data. Von den musivischen Unternehmungen in Venedig in dem

86

Beschneidung Isaak's.
*Venedig (nach **Onganía**).*

87

Aus dem älteren Octateuch,
Vat. 747.

88

Geburt Abel's. Venedig.

90

Versuchung Eva's.
Cottonbibel.

91

Geburt Abel's. Cottonbibel.

89

Die Familie Noah's.
Cottonbibel.

92

(vergl. Taf. V., 37).
Begegnung Abraham's und Melchisedech's.
Cottonbibel.

93

Abschied Loth's.
Cottonbibel.

94

95

*Venedig (nach **Onganía**).*

Die Reise Abraham's nach Canaan.
Cottonbibel.

XIII. Jahrh. weiss man überhaupt nur, was Dandalo von dem Dogen Marino Morosini[1]) erzählt: „Cubam majorem Sancti Salvatoris Parochiae suae opere mosaico depingi fecit“ (Muratori, XII., 360). Er fügt hinzu, dass der Doge dasselbe Jahr hinschied; diese Mosaiken waren also vom Jahre 1252. Der einzige, aus dem XIII. Jahrh. bewahrte, auf die Ausschmückung der Marcuskirche bezügliche Künstlername ist der eines Bildhauers Donato, welcher an der Façade von S. Niccolò zu Treviso ein Grabmal sculptiert hat. Man liest nämlich auf den unteren Listen: „Anno Dm̄i MCCLXXVII hoc op^{s} fec. Donat^{s} Mag. Sc̄i Marci de Venezia.“ Da von dem Grabe nichts übrig ist, als die von zwei Kreuzen geschmückte Lade, so können wir indessen keinen sicheren Rückschluss auf die Sculpturarbeiten von S. Marco ziehen[2]).

Es scheint mir aber höchst wahrscheinlich, wenn nicht sicher, dass die Vorhalle erst im XIII. Jahrh. und teilweise noch später ihre jetzige Marmorbekleidung und Ausschmückung mit den Reliefs und den zahlreichen übereinander gestellten Säulchen annahm. Die Vorhalle selbst gehört nicht zu dem ursprünglichen Bau; denn die Wand der Kirche, wo sie nunmehr von der innern Marmorbekleidung der Vorhalle bedeckt ist, zeigt, wie mir der Leiter der grossen Restaurationsarbeiten, Cav. P. Saccardo, versicherte, deutliche Spuren lange dem Wetter ausgesetzt gewesen zu sein. Bekanntlich hat auch die noch fortgesetzte Restauration unter der äussern Wandbekleidung eine ältere Façade entdeckt, welche sogar eine musivische Decoration nicht entbehrte[3]). Von dem damaligen Aussehen der Kirche giebt die von Ongania (Raccolta di Fac-Simili, tav. IX) publicierten Zeichnungen eine in gewissen Teilen zwar nur mutmassliche Vorstellung. Wahrscheinlich war es gerade zur Ausschmückung der Façade dass die vom Dogen Enrico Dandalo aus Constantinopel nach Venedig geschickten Säulen von *Porphyr* und *Marmor* benutzt wurden (s. die Dokumentensammlung Ongania's, Nr. 87, „per adornar la giexia de S. Marco“; im J. 1202). Dem XIII. Jahrh. gehört ja auch, wie oben erwiesen ist, das Relief der Geburt Jesu nebst dem arabisierenden Bogen über dem Eingange von der Piazzetta de' Leoni in die Vorhalle, und zu derselben Zeit wurden die berühmten Erzrosse aufgestellt. Im Jahre 1300 wurde wenigstens eine der kleinern, bronzenen Thüren von dem

---

[1]) Welcher in dem altchristlichen Sarkophage *in der Vorhalle von S. Marco* begraben wurde.

[2]) Die drei letztgenannten wertvollen Notizen verdanke ich der zuvorkommenden Güte und den reichen Kenntnissen des Herrn Giov. Saccardo.

[3]) Angabe des Herrn P. Saccardo.

Goldschmiede Bertucius gegossen (nach der Inschrift) und dem vollen XIV. Jahrh. gehören die gotischen Fenster an. Wir haben hier auch ohne Zweifel die allgemeine Entstehungszeit der hauptsächlichen sculpturalen Decoration der unteren Façade; natürlicherweise mit Ausnahme dessen, was augenscheinlich ältere, hier willkürlich eingefügte Werke sind (wie das antike Herkulesrelief links)[1]), die schönen Reliefs über der linken Eingangsthür (V. Jahrh.?) und der byzantinische Kaiserkopf aus Porphyr, welcher in der Ecke rechts oben auf dem Geländer steht[2]). —

Diese vielleicht zu lang gezogene Untersuchung zielt darauf hin zu beweisen, dass der Genesiscyklus den Teil einer grossartigen, decorativen Unternehmung des XIII. Jahrh. und der gleich danach folgenden Zeit ausmacht, wodurch die Vorhalle zu einem würdigen Eingang der goldstrahlenden Kirche geschmückt wurde.

---

[1]) Dagegen ist das Pendant rechts eine spätmittelalterliche, italienische Imitation.

[2]) Stammt wahrscheinlich noch aus der Zeit des Bilderstreits. — Eigentümlicherweise wird dieses interessante Monument aus einer sehr entfernten Zeit für den Kopf des 1432 enthaupteten Condottieres Franc. Carmagnola gehalten!

Die venezianische Genesisdarstellung und die Cottonbibel.

Wir haben genügend dargelegt, dass unsere Mosaiken nur in gewissen, seit den ältesten Zeiten herkömmlichen Compositionen mit anderen spätbyzantinischen und italienischen Genesisdarstellungen übereinstimmen. Eine unerwartete Entdeckung setzt uns nun auch in den Stand, die Quelle nachzuweisen, aus welcher die Mosaikmeister von Venedig ihre originellen Compositionen geschöpft haben. Sie liegt weiter als man es glauben möchte. Es sind nämlich Miniaturen aus der ältesten byzantinischen Kunstepoche, welche, wenn auch nicht unvermittelt, den venezianischen Mosaiken zu Grunde liegen. Dies zu erweisen, müssen wir der s. g. Cottonbibel in London unsere Aufmerksamkeit widmen.

Ueber diesen berühmten Codex, dessen Zerstörung jeder Kunstgelehrte lebhaft bedauert, geben die „Vetusta Monumenta" der antiquarischen Gesellschaft in London*) (nach E. Grabe) und der „Catalogue of ancient manuscripts in the british museum," Part. I, Greek (London 1881) folgende Notizen: Die Handschrift wurde von zwei griechischen Bischöfen aus Philippi nach England als Geschenk für König Heinrich VIII. gebracht und zwar mit dem Vorgeben, sie sei identisch mit dem Exemplar, welches der h. Origenes besessen. Die Königin Elisabeth gab sie ihrem Lehrer im Griechischen Sir John Fortescue, und dieser dem Sir Robert Cotton. Im Jahre 1630 wurde das Buch mit anderen dem Thomas Howard, Earl of Arundel, geliehen, und kehrte vorläufig nicht in den Besitz Cotton's zurück. Die Wittwe Arundel's gab sogar den Codex ihrem zweiten Sohn, William Howard, Viscount Staf-

[1]) Vetusta monumenta, quae ad rerum britannicarum memoriam conservandam Societas Antiquorum Londoni sumptu suo edenda curavit, Vol. I., London 1747. — Hier wird auch ein in Kupfer gestochenes Bildniss des Sir Robert Cotton nach einem alten Gemälde gegeben. Der berühmte Bibliophile legt seine Hand auf den offenen Genesiscodex.

ford, zum Geschenk und erst die Wittwe des letztgenannten stellte das kostbare Manuscript dem rechtmässigen Besitzer, Sir John Cotton, wieder zu (nach d. J. 1680).

Mit einem beträchtlichen Teile der berühmten Cotton-Bibliothek wurde auch die griechische Genesis im J. 1731 durch eine Feuersbrunst zerstört. Ihre jämmerlich verkohlten Reste werden jetzt im british museum (Otho B. VI) aufbewahrt. Dem ausdauernden Fleiss *Madden's* ist es gelungen 147, teilweise jedoch unbestimmbare, Fragmente wieder dem gelehrten Studium zu übergeben. Die Baptist Library in Bristol erhielt einen anderen Teil der Ueberreste aus dem Nachlasse Dr. *Griffon's*. Madden fand sie 1845 in einem „very improper" Zustande. Ich habe die Bristoler Blätter nicht gesehen und kann sie darum hier nicht in Betracht ziehen. — Furchtbar hat das rasende Element die kostbare Handschrift verheert. Die meisten der Blätter, welche nicht vollständig zu Grunde gegangen, sind auf grössere oder kleinere Pergamentstücke reduciert. Die Hitze hat noch das Uebriggebliebene zerrissen und zusammengezogen, so das grosse Spalten und Löcher entstanden und alle Proportionen mehr oder weniger verändert sind. So kann man sich denn schon à priori vorstellen, wie die Miniaturen jetzt aussehen müssen. In manchen ist alles bis zur vollständigsten Unkenntlichkeit verwischt. In anderen geben nur unbestimmte Farbenspuren die ursprüngliche Stellung der Figuren an. Nur hier und da ist eine Gestalt noch mit einiger Klarheit zu sehen, sei es in Folge der zufälligen Erhaltung der Malerei, sei es in Folge der wieder zum Vorschein gekommenen unteren Federzeichnung. Kein einziges der ursprünglich 250 Bilder ist vollständig erhalten. Zwanzig von den am Besten conservierten Fragmenten wurden 1747 von der antiquarischen Gesellschaft zu London in dem ersten Bande ihrer „Vetusta Monumenta" als schattierte Zeichnungen (von zweifelhafter Treue) publiciert Garrucci reproduciert sie alle in dem dritten Bande seiner grossen „Storia della arte cristiana" und fügt dazu zwei von ihm unter den Papieren des Peiresc in der Pariser Bibliothek[1]) entdeckte ältere Kopien der „Erschaffung der Erde" und des „Befehles Gottes an Abraham". Westwood giebt zwei Fragmente (Gott führt Eva zu Adam und der Engel trifft Hagar bei der Quelle; das letztgenannte in Farben)

[1]) *Peiresc*: Recueil d'antiquités, f. fr. Nr. 9530. — Auch ich habe diese mit Wasserfarben, leider ohne grosse Stiltreue gemalten Kopien gesehen.

Da die „Vetusta Monumenta" durch ihr Alter selten geworden sind, so citiere ich im folgenden anstatt derselben Garrucci, aus dessen Werke ich auch die Zeichnungen der antiquarischen Gesellschaft reproduciert habe (alle auf Taf. IX.—XI.).

in seiner „Palaeographia sacra pictoria“ (London 1843—1845); Prof. Goertz zwei andere (Trennung Abraham's von Loth und seine Fürbitte für Sodom) in dem 1873 in Moskau erschienenen Buche: „Ueber den Zustand der Malerei in Nordeuropa“ von Karl dem Grossen bis zum Beginn der romanischen Epoche (russisch). Schliesslich sehen wir auf pl. 8 des genannten, englischen Kataloges die Fürbitte Abraham's und den Abzug der Engel phototypisch wiedergegeben. — Eine eingehende Untersuchung des Londoner Codex hat mich nun in den Stand gesetzt mehrere von den noch unpublicierten Miniaturfragmenten, so weit diese überhaupt noch erkennbar sind, abzuzeichnen (s. Taf. XII. ff.).

Gehen wir jetzt zu einem Vergleich der Miniaturen des V. oder VI. Jahrh. mit den Mosaiken des XIII. Jahrh. über!

Die eine von den zwei Aquarellen des Peiresc stellt den Herrn vor, wie er einen Garten mit Bäumen und Blumen segnet (s. Taf. IX., 63). Drei liebliche Engel schweben ihm voran. Diese eigentümliche Composition ist in der ersten Kuppel der Vorhalle von S. Marco unter der Inschrift: „*In principio creavit Deus coelum et terram*“[1]) kopiert (s. Taf. IX., 62), zwar in einer weit steiferen Manier, aber doch so genau, dass nur Kleinigkeiten, wie z. B. die etwas veränderte Stellung der rechten Hand der Engel, einen eigentlichen Unterschied ausmachen. Die Bäume in dem Garten stehen zwar anders, sind aber schon in der Miniatur kaum weniger archaisch behandelt.[2])

Von der Scene (fol. 3 r^0), wo *Gott dem Adam sein Weib vorstellt*, kann man noch die ganze Figur des Herrn und den grössten Teil des weiblichen Körpers deutlich unterscheiden (s. Taf. IX., 65). Nur weniger elegant gezeichnet hat der Mosaikmeister dieselben Figuren in der entsprechenden Scene der ersten Kuppel gegeben (s. Taf. IX., 64).

Brit. mus., fol. 3 v^0. Man sieht fast die ganze Figur Eva's (s. Taf. XII., 90). Die Stellung stimmt mit derjenigen der Frau bei der *Versuchung* Adam's in Venedig, ihr Blick ist aber in dem Miniaturfragmente, wie es scheint, nach oben gerichtet, was zu ihrer eigenen Versuchung durch die Schlange besser

---

[1]) Ich cursiviere nur die sowohl in den Miniaturfragmenten (beziehungsweise den Zeichnungen Garrucci's) als auch in den Mosaiken behandelten Gegenstände.

[2]) Unter den im brit. mus. aufbewahrten Fragmenten gehören zwei zu den Schöpfungsbildern. Spuren von Pflanzen — also möglicherweise das von Peiresc kopierte Bild — entdeckt man auf fol. 1 r^0. Die Kehrseite zeigt uns noch die rechte Hälfte einer dunklen Kugel — vielleicht die *Scheidung des Lichtes von der Finsterniss* (s. oben S. 14 u. Taf. I., 1).

passen dürfte. Ich habe schon oben (S. 36) die Uebereinstimmung zwischen den Darstellungen dieses Moments in Monreale und Venedig hervorgehoben. Es ist ja möglich, dass der Meister in Venedig oder schon sein Vorgänger in der Benutzung der Cotton-Redaction sich hier die Aufnahme eines fremden Typus erlaubt hat.

Fol. 4 r°. Ein zweiteiliges Bild: oben liegen zwei nackte Figuren auf einem roten Bette[1]) (sehr ruiniert); unten wieder ein Bett mit einer liegenden diesmal bekleideten Figur (rechts). Diesem Bette nähert sich (von links) eine stark vorwärts geneigte Figur, welche auf den vorgestreckten Händen etwas darzureichen scheint. Hinter dem Bette eine Säule (s. Taf. XII., 91). — Die venezianischen Mosaiken geben uns die Erklärung und die Vervollständigung dieser Scenen. Die erstere stellt das *Ehebett Adam's und Eva's* vor (in Venedig sind sie jedoch beide bekleidet), die letztere die *Geburt des Kindes* (s. oben S. 46 u. Taf. XII., 88). Die antikisierende Stellung des Knaben mit dem Becher und dem Weinschlauche beruht also auf dem Vorbilde aus frühbyzantinischer Zeit.

Von dem *Opfer Abel's und Kain's* sieht man in dem Miniaturfragmente (fol. 4 v°) nur das linke Bein des letztgenannten. Seine ganze Figur mit dem vorgestreckten Getreidekorbe (in der Form eines Füllhorns) haben wir dagegen in der venezianischen Mosaik (s. Ongania: Basilica di S. Marco, tav. XVII). Von dieser Darstellung war schon oben (S. 46) die Rede.

Fol. 11 r°. *Die Familie Noah's* vor der Arche (s. Taf. XII, 89). Nur die linke Hälfte der Miniatur ist noch vorhanden. Die Frauen stehen bei und hinter ihren Männern, alle ohne Ausdruck und Bewegung dem Beschauer zugekehrt. In den venezianischen Mosaiken kommt diese Aufstellung zwei Mal vor: bei dem Einzuge in die Arche und bei dem Auszuge aus derselben nach der Sündflut (s. Taf. V., 33). Da aber, in der Miniatur, der links stehende Mann seine Frau an der Hand zu fassen scheint, so ist wahrscheinlich hier der erstere Moment gemeint. — Die Arche ist mit breiten Goldlinien schraffiert.

Fol. 10 v°. *Die Sündflut.* Die goldschraffierte Arche schwimmt auf dem Wasser, wo man noch Farbespuren von den Leichen wahrnimmt. Eine nähere Uebereinstimmung mit der Mosaik kann bei dem gegenwärtigen Zustande der Miniatur nicht mehr constatiert werden. Doch hat jedenfalls der Mosaikmeister oder sein Vorgänger den Regen hinzugefügt, durch welchen die Arche

[1]) Die Betten haben auch in dem Cottoncodex schon vollständig ihre mittelalterlich archaische Form angenommen (s. oben S. 45).

nur hervorschimmert (wenn wir nicht, in der Miniatur, es mit einem folgenden Momente zu thun haben).

Noah lässt die Taube fliegen, Zeichnung in „Vetusta Monumenta" (findet sich wenigstens unter den Fragmenten des britischen Museums nicht mehr vor); stimmt mit der entsprechenden Mosaik in Venedig gut überein.

Fol. 13 v°. Der *Bubenstreich Ham's* (vergl. Taf. IX., 68 u. 69). Der Unterschied liegt vornehmlich in den Trachten (der Mantel des Bruders rechts ist übrigens in der Zeichnung wahrscheinlich unrichtig). Der älteste Bruder führt bedachtsam den Zeigefinger, in der Miniatur zur Nase, in der Mosaik zum Munde. Von Ham sieht man in dem Miniaturfragmente nur das Knie. Durch die Mosaik können wir aber jetzt seine ganze Figur und die linke Hälfte der Composition in sehr lebendiger Weise vervollständigen.[1]) — Darunter *bedecken die zwei älteren Brüder ihren nackten Vater.* Die Zeichnung der antiquarischen Gesellschaft ist auch hier zweifelhaft, besonders die nichtssagende Gebärde der rechten Figur. Wie er aber in der Miniatur seine Hände wirklich gehalten hat ist nicht mehr zu erkennen. Der Mosaikmeister kann aber sehr wohl recht haben (s. Ongania, Taf. XVII.).

Fol. 14 r°. *Turm zu Babel.* Alles, mit Ausnahme eines Stückes des Himmels, verbrannt. Wir können also nicht mehr das Verhältniss zu der entsprechenden Mosaik prüfen.

Fol. 15 v°. *Verwirrung der Sprache* (?), s. „Vetusta monumenta" und Garrucci (die obere Hälfte der Miniatur ist in fol. 130 eingefügt). Wenn hier die Verwirrung gemeint ist, so stimmt die Composition schlecht zu der venezianischen (vergl. oben S. 58). Von der Höhe des Turmes haranguiert ein Mann (Gott?) mit weit vorgestreckter Hand das unten stehende Volk.[2])

Fol. 15 r°. Das Geschlechtsregister Sem's (I Mose, 11) scheint eine Heiratsscene nach antikem Muster illustriert zu haben.[3]) Noch vier Miniaturen zu diesem Kap. (Genes. XI.), fol. 16 r° u. v°, alle fast gänzlich verwischt. In der dritten sieht man jedoch Spuren von zwei auf dem Boden

---

[1]) Seit der Publication der antiqu. Gesellschaft ist leider die Zerstörung der Miniatur noch weiter fortgeschritten. Von dem in der Mitte stehenden Bruder sieht man nun nicht mehr als von Ham, d. h. nur das eine Bein, bis über das Knie.

[2]) Springer hat dieselbe Composition in dem Caedmon zu finden geglaubt. Doch steht hier nur ein gewöhnlicher Maurer auf dem Turme (s. die Abbild. in Archeologia or miscellaneous tracts relating to Antiquity, publ. by the Soc. of Antiquaries of London, vol. XXIV., 1832, plate XCVII., vergl. auch unsere Taf. V., 35 u. 36).

[3]) Von der antiquarischen Gesellschaft reproduciert, s. Garrucci, tav. CXXIV, 6. Garrucci hält es für eine Trauerscene, „scena di lutto per i funerali di Arfacsad o di Sale, fattigli dai figli e dalle figlie."

sitzenden Figuren, welche in mit breiten Goldlinien schraffierte Mäntel gehüllt sind (sehr schlecht abgeb. in „Vetusta monumenta“ und bei Garrucci, tav. 124, 7). Auf fol. 17 r° kann man noch ein Stück von dem Zuge Thamar's von Ur nach Canaan wahrnehmen. Die Mosaiken wissen davon nichts. Auch die vorhergehende Heirat Abraham's (fol. 17 v°), welche die antiquarische Gesellschaft wiedergiebt (s. Garrucci, tav. CXXIV, 8; jetzt ist nur die Figur Sarah's übrig), wird in Venedig gar nicht dargestellt. Der Vater der Braut steht zwischen den Neuvermählten, welche, wie auf frühchristlichen Sarkophagen, sich die Hände reichen.

Fol. 18 r°. Die Hand Gottes erscheint in einem grossen Strahlenkreise.[1]) Die Kopie des Peiresc hat uns die ganze Composition bewahrt (Taf. IX., 66). Es ist der *Befehl Gottes* an Abraham aus seinem Vaterlande zu gehen (I Mose, 12). Die Mosaik zeigt hiermit nur eine sehr allgemeine Ähnlichkeit. Man sieht ein gewöhnliches, einfaches Himmelssegment. Auch die Stellung und Gebärde Abraham's ist anders und weniger ausdrucksvoll. Trotzdem lässt sich ein Zusammenhang zwischen den beiden Bildern gut denken.

Grösser ist dagegen die Uebereinstimmung bei dem folgenden Bilde, wo *Abraham den Befehl Gottes in Ausführung bringt;* brit. mus., fol. 18 v°. Taf. X., 70 u. 72 giebt die Mosaik und die Zeichnung der antiquarischen Gesellschaft, welch letztere aber nicht richtig ist, wie aus meiner Skizze nach dem Fragmente selbst (Taf. XIII., 101) hervorgeht. Die Mosaik kommt in der That dem Originale näher. Der junge Mann, welcher etwas vom Boden aufhebt, ist, wie in der Mosaik, von der Seite und nicht, wie in „Vetusta monumenta“ in Verkürzung gesehen. Die Umrisse seines linken Beines sind auch jetzt nicht zu verkennen, obschon der Zeichner der antiquarischen Gesellschaft sie nicht gesehen hat. — Aus der Mosaik sind wir wieder im Stande die Composition zu vervollständigen, Da sind nämlich drei Esel und drei Diener, von welchen der zweite ein Bündel auf den Rücken des vordersten Lasttieres legt, wobei er den Strick mit den Zähnen fasst; während der dritte mit Abraham spricht. Dieser steht rechts und erhebt gebietend die Hand.

Fol. 19 r°. *Der Zug Abraham's.* Man sieht noch die Vorderfüsse eines Esels oder Pferdes. Ein junger Mann geht daneben (Taf. XII., 94). Seine eigentümlich gebogene Kniehaltung bekommt aus der Mosaik ihre Erklärung. Er stützt nämlich die Füsse der reitenden Sarah (Fig. 95; nach Ongania).

---

[1]) Dieselbe Erscheinung, welche auch in der Wiener Genesis vorkommt (s. Garrucci, Taf. 117, 4), ist auf fol. 36 r° wiederholt (Gen. XXII., 2 und 3).

96

Besuch der Engel bei Abraham. Cottonbibel. (vergl. Taf. VI., 40).

97

Die Traumdeuter vor Pharao. Cottonbibel. (vergl. Taf. VII., 49).

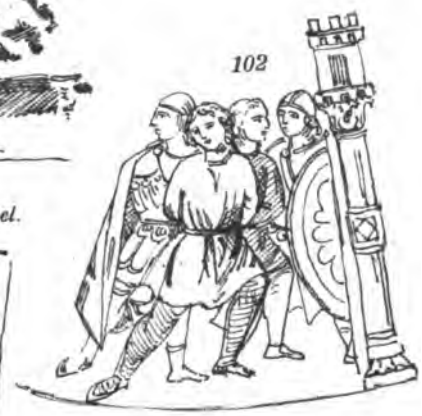
98

Geburt Isaak's. Venedig.

99

Geburt Isaak's. Cottonbibel.

102

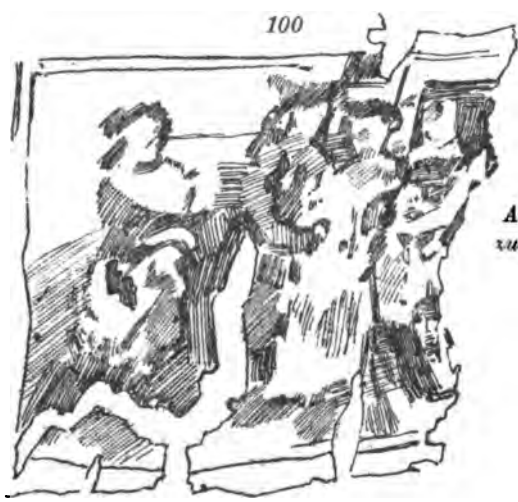


*Die Diener Pharao's werden in's Gefängniss geworfen. Venedig. (nach **Ongania**, vergl. Taf. VII., 46).*

101

Abraham giebt Befehl zum Aufbruch. Cottonbibel (vergl. Taf. X., 70 u. 72).

100



Potiphar schickt Joseph in's Gefängniss. Cottonbibel.

103

*Potiphar schickt Joseph in's Gefängniss. Venedig (nach **Ongania**).*

Hier ist jedoch der Unterschied, dass das Pferd Abraham's (auf dem Mosaikbilde) den ganzen vorderen Teil des Reittieres Sarah's verbirgt.

Fol. 19 v°. *Abschied Abraham's von Loth.* Man sieht die untere Zeichnung und Farbenspuren von einem roten Zelte und mehreren Kriegern (Taf. XII., 93). Von Loth kann man noch mit Mühe die Rückenlinie entdecken. Wir kennen schon aus der venezianischen Mosaik (Taf. VI., 38) die Figuren und den Abschiedsgruss Abraham's und Loth's. In meiner Zeichnung sind jedoch das Zelt und die Knechte Loth's weggelassen. Diese wenden sich mehr gegen die Hauptgruppe hin, als in der Miniatur. Besonders ist der äusserste rechts halb vom Rücken gezeichnet (s. Ongania, tav. XVIII).

Fol. 21 r°. *Begegnung Abraham's mit Melchisedek* (Taf. XII., 92). Man sieht noch den Rücken und das rechte Bein Abraham's, sowie den Knecht, welcher sein Pferd hält. Die ganze Composition kennen wir aus Venedig (vergl. Taf. V., 37).

Bemerkenswert für die Auffassung des Verhältnisses der Mosaiken zu den Miniaturen ist die allein übrig gebliebene Figur eines *Dieners des Königs von Sodom*, welcher für die Verbündeten Abraham's den Zehnten der Beute zur Seite stellt (s. Taf. X., 74; das Original ist in dem Codex des britischen Museums nicht zu finden). In der Miniatur sitzt er; in der Mosaik bleibt es unsicher, ob er steht oder geht (s. Taf. V., 37). Beide halten aber in der Rechten eine Kanne und berühren mit der Linken die Mündung einer grossen Vase (in der Mosaik hat dieselbe ihre klassische Form verloren), an deren Fusse eine Schale steht. Das Ganze ist in der Mosaik etwas Neues geworden und doch kann man an der Abhängigkeit derselben von der Miniatur nicht zweifeln.

Zu den am besten erhaltenen Miniaturen gehört die Illustration zu I. Mose, XV., 11 u. 12,[1]) fol. 22 v°; abgebildet in den „Vetusta monumenta" (s. Garrucci, tav. CXXV, 1). Die Mosaiken behandeln diesen Gegenstand gar nicht.

Fol. 23 v°. *Abraham führt Hagar in sein Schlafzimmer* (nunmehr fast vollständig verwischt). Die Uebereinstimmung erstreckt sich hier sogar bis zu der Construction der Thür (vergl. Taf. X., 73 u. 75). Auf die Zeichnung der antiquarischen Gesellschaft (welche uns das Bild in grösserer Vollständigkeit bewahrt hat und welche ich auf meiner Tafel wiedergegeben) ist jedoch

[1]) Abraham liegt schlafend auf einem purpurfarbenen Bette. Unter sieht man ihn wieder sich von Boden halb erheben. Die sein Opfer fressenden Vögel sind mit dem rechten Teile des Bildes schon bei der Feuersbrunst zu Grunde gegangen.

kaum ein Verlass, da sie Hagar Abraham um die Handwurzel fassen lässt. In der Mosaik ist es hingegen Abraham, welcher, wie es naturgemäss ist, das Mädchen mit sich zieht. Dazu kommt die Figur Sarah's, die in der Miniatur schon 1747 verschwunden war.

Fol. 24 r°. *Der Engel trifft Hagar bei der Quelle;* das am besten erhaltene Fragment. Auch hier ist die Ähnlichkeit überraschend (vergl. Taf. X., 76 u. 78) trotz dem Stilunterschiede. Meine Zeichnungen sind nach den Originalen selbst angefertigt; jedoch übersah ich damals in der Miniatur die Quelle unten in der Ecke links.

Fol. 25 r°. *Besuch der drei Engel bei Abraham.* Die himmlischen Gäste sind noch fragmentarisch erhalten (s. Taf. XIII., 96). Die Mosaik (s. Taf. VI., 40), giebt auch den zu den Füssen der Engel hingestürzten Patriarchen. Hier wie dort treten die Engel in byzantinischer Hoftracht auf.

Der Miniaturmeister hatte das *Gastmahl* in einem besondern Bilde geschildert. Dasselbe kommt aber nicht mehr unter den Fragmenten im brit. Mus. vor. Ich habe es nach Garrucci gezeichnet (s. Taf. XI., 79). Sehr auffallend ist die gleiche Anordnung des Zeltes, in dessen Thür Sarah steht. Wieder ist es aber wahrscheinlich, dass der venezianische Mosaikmeister gegen den Zeichner der antiquarischen Gesellschaft Recht behält, da er Sarah an den Mantelsaum um ihren Hals greifen lässt, um so mehr als diese Gebärde in der frühchristlichen Kunst ebenso allgemein ist, wie selten in der spätbyzantinischen.

Dem Abzuge der Engel nach Sodom, wie der Geschichte Loth's und seiner Töchter waren in der Cotton-Bibel mehrere Illustrationen gewidmet, deren Fragmente noch, und teilweise verhältnissmässig gut erhalten sind. Da diese Scenen in Venedig fehlen, so müssen wir hier auch die Miniaturen übergehen.

Fol. 32 r°. *Geburt Isaak's.* Man sieht nur noch eine weissgekleidete Gestalt auf einem archaisch gezeichneten Purpurbette (s. Taf. XIII., 99). Die Mutter scheint mit der eben genannten Gebärde den Mantelsaum zu fassen. Die vollständige Composition in Venedig: eine hinter dem Bette stehende Frau bietet der Mutter Erfrischungen an; rechts im Vordergrunde sitzt ein Weib mit dem eben gebadeten und gewickelten Kinde (Taf. XIII., 98). Über das Bademotiv und die hinzugefügte Decke, welche in den Miniaturen fehlt, s. oben S. 46. — Die Miniatur ist zweigeteilt. In der unteren Abteilung sehen wir die *Beschneidung Isaak's.* Hier kann man noch von den umrisslosen Farbenspuren auf die Uebereinstimmung mit der Mosaik mit einiger Sicherheit schliessen. Ich reproduciere diese nach den Tafeln Onganias und

füge eine Skizze nach der entsprechenden, sehr ähnlichen Miniatur aus dem älteren Octateuch (vergl. Taf. XII., 86 u. 87) hinzu.

Zu der Geschichte Isaak's und Jakob's mehrere sehr verdorbene Miniaturen, welche hier nicht behandelt werden können, da die entsprechenden Mosaiken fehlen. Von den drei ersten Illustrationen zur Geschichte Joseph's (fol. 72 r° u. v°, fol. 73 r°) ist nicht genug übrig geblieben, um irgend eine Vorstellung von der Composition zu geben.

Fol. 73 v°. *Das Mahl der Brüder* und die Ankunft der ismaelitischen Kaufleute; sehr verwischt. Unten Spuren eines blauen Tisches und um denselben sitzender Figuren; oben Spuren von den zwei reitenden Männern. Die venezianische Mosaik, mit welcher diese Spuren gut übereinstimmen, giebt uns eine Vorstellung von der ganzen Composition (s. Taf. XI., 84).

Fol. 74 r°. *Joseph wird aus dem Brunnen gezogen.* Man sieht nur Spuren von dem Knaben, dem Brunnen und von herumstehenden Figuren. Diese Spuren berechtigen wieder zu der Annahme einer wenigstens allgemeinen Uebereinstimmung mit der Mosaik. Hier wie dort hebt der nackte Joseph den linken Fuss gerade über den Rand des Brunnens. Oben sieht man braune Farbenspuren, zu deren Deutung die Mosaik keine Anleitung giebt. Vielleicht ist es eine Draperie.

Fol. 74 v°. *Die Reise nach Egypten.* Rechts Spuren von zwei gehenden Figuren — wahrscheinlich sind es die Ismaeliten, die in der Mosaik vor dem Kamele einherschreiten.

Zu dem XXXVIII. Kap. haben wir nicht weniger als acht Fragmente, worunter wieder eine antikisierende Heiratsscene: Thamar wird dem Onan zum Weibe gegeben. Dieses Intermezzo in der Erzählung der Schicksale Joseph's überspringen die Mosaiken in Venedig.

Fol. 80 v°. *Die Frau Potiphar's sucht den jungen Joseph zu verführen.* Nur unbestimmte Spuren, links von einer Frau in rosafarbenem Mantel über weisser Tunica, rechts von einer männlichen Figur in kurzer, ebenfalls roter Pænula. Beide scheinen sprechend die Hand zu erheben. In die Mosaik ist eine reiche Arkadenarchitektur hinzugefügt. Die Frau legt sich die Linke auf die Brust.

Fol. 81 r°. *Joseph flieht vor der Frau,* welche ihn vor der Dienerschaft anklagt. Auch hier scheinen die kaum mehr erkennbaren Spuren mit der Mosaik überein zu stimmen. In der Mitte eine Thür mit einer nach links (vom Beschauer) gewendeten Frau in rosafarbenem Mantel. Links ist Raum

genug für den fliehenden Jüngling. — Rechts wieder dieselbe Frau, diesmal nach rechts gewendet, wo man eine Gruppe Figuren wahrnimmt.[1])

Fol. 81 v°. Die Frau klagt Joseph bei ihrem Gemahle an, sehr verdorben; fehlt unter den Mosaiken.

Fol. 82 r°. *Potiphar sendet Joseph ins Gefängniss.* Links steht Potiphar, rechts wird Joseph von zwei Knechten durch die Gefängnissthür gezogen (s. Taf. XIII., 100). Die letztgenannte Gruppe ist in der Mosaik etwas anders behandelt (s. Taf. XIII., 103; nach Ongania). Ich füge (nach Ongania) zum Vergleich die entsprechende Gruppe aus dem folgenden Mosaikbilde bei, wo Pharao seine zwei Kämmerer ins Gefängniss werfen lässt, (s. Taf. XIII., 102). — An beiden Stellen, in der Mosaik wie der Miniatur, ist Joseph mit einem langen, hellen (weissen) Hemde bekleidet.

Auf das letztgenannte Miniaturfragment folgen einige vollständig verwischte oder doch kaum mehr bestimmbare Bilder. Vielleicht war der Traum des Schenken und des Bäckers auf fol. 83 v° dargestellt. Auf fol. 84 r° scheint Joseph zu seinen beiden sitzenden Mitgefangenen einzutreten.

Von der *Auslegung der Träume* haben uns die „Vetusta monumenta" eine Zeichnung (s. Taf. XI., 81) aufbewahrt — in dem Codex des britischen Museums befindet sich die Miniatur nicht mehr. Die Uebereinstimmung mit der venezianischen Mosaik ist überraschend (s. Fig. 80). Wohl ist das Gefängniss hinzugefügt, wie ja überhaupt die Mosaiken, besonders die spätere Hälfte, weit reicher an Architektur sind. Auch ist die Haltung des Bäckers weniger ausdrucksvoll. Aber im Uebrigen — dieselbe Aufstellung der Figuren, dieselben Trachten (Joseph in dem langen Hemde, die zwei Kämmerer in kürzeren, um den Leib gegürteten Röcken) und dieselben Gebärden! Der rechte Fuss des unglücklichen Bäckers kommt sogar genau in derselben Weise hinter dem Beine des Schenken zum Vorschein.[2])

---

[1]) In der Wiener Genesis sitzt die Frau auf ihrem Bette; der Scene sind eigentümlicherweise mehrere Genrescenen aus der Kinderstube beigegeben (s. Garrucci, t. III, tav. 119, 3).

Auch die Anklage der Frau gegen Joseph ist hier ganz anders dargestellt. Unten zeigt sie, oder richtiger ihre Dienerin der versammelten Dienerschaft den Mantel. Oben hat gerade ein Bote den Potiphar hinzugerufen. Er ist eilend herbei gekommen und hört, stehend, die Erzählung der sitzenden Frau an. Die vertraute Dienerin ist wieder dabei. Sie steht hinter ihrer Gebieterin in einer Stellung, welche von antiken Frauengestalten her (z. B. der s. g. „Thusnelda" in Florenz) wohl bekannt ist.

Wie naiv und frisch ist die Fantasie des alten Illustrators!

[2]) Wie ganz anders ist die Scene in der Wiener Genesis geschildert! Da sitzen alle drei Gefangenen in dem Gefängnisse. Der Schenke streckt frohlockend seine Hände gen Himmel. Der arme Bäcker macht dagegen eine Gebärde des Schreckens, da er von Joseph sein Schicksal erfährt.

Fol. 85 r°. *Der Schenke bedient wieder seinem Herrn.* Links Spuren von der in Blau gekleideten Figur des Schenken. In der Mitte eine halbrunde Nische mit einem roten Vorhange. Die gelbe Farbe unten gehört wahrscheinlich zum königlichen Tische. Die Form desselben, sowie die Stellung des Pharao — ob er sitzt oder liegt — kann nicht mehr nachgewiesen werden.[1]) Rechts ist Raum genug für den gehängten Bäcker. Dies genügt freilich kaum zu einem Vergleich mit der Mosaik. Der Schenke scheint etwas Rundes in der Hand getragen zu haben. Nach der Mosaik wäre dies ein Teller mit einer Flasche und einem Becher, welchen der König gerade anfasst. — Die Architektur ist allerdings wieder ganz anders: Pharao sitzt, in der Mosaik, vor einem viereckigen Tische unter einem dreigeteilten, mit einem Radfenster gefüllten Bogen. Der Vorhang ist rechts und links um die Säulen aufgebunden. Die Strafe des Bäckers ist in dem folgendem Zwickel geschildert.[2])

Fol. 85 v°. *Der Traum Pharao's.* Man sieht links Spuren von einer liegenden Figur — zu wenig um einen Vergleich zu ermöglichen. — Fol. 86 r°. Links eine grasähnliche Pflanze; das übrige vollständig verwischt.

Fol. 86 v°. *Die Traumdeuter vor Pharao.* Dieser thront links, im Profil gesehen und mit dem Typus eines römischen Imperators (die untere Zeichnung ist hier zum Vorschein gekommen). Vor ihm hat ein Knecht aus seiner Leibwache gestanden; man sieht noch den Schild und die Lanze. Ueber dem König ist ein purpurfarbener Vorhang ausgespannt. Die drei Weisen stehen

---

Man muss anerkennen, dass die Darstellung hier noch weit lebendiger ist, als in der Composition der Cotton-Handschrift. — Ausserhalb der Mauern des Gefängnisses sitzt ein Mann und unterhält sich mit einem stehenden Weibe über die Gefangenen.

Mehr in Uebereinstimmung mit der Wiener Genesis schildert eines von den kleinen Reliefs der Elfenbeinbüchse von Sens (s. oben S. 8; Gipsabgüsse in der Ecole des Beaux-Arts in Paris u. im South-Kensington-Museum zu London) das Ereigniss. Joseph sitzt auch hier zwischen den beiden Mitgefangenen; auch hier der Bäcker rechts, der Schenke links. Der erstgenannte macht sogar fast dieselbe Gebärde des Schreckens (mit beiden Händen). Der Schenke verhält sich aber viel ruhiger als in der Miniatur. Er hebt nur erstaunt die Hand. — Auch hier haben wir zwei Nebenfiguren, doch nicht dieselben wie in Wien, sondern zwei Soldaten, welche hinter den Gefangenen stehen.

Dies mag mit demjenigen zusammen gehalten werden, was oben S. 69 von der Uebereinstimmung in den Darstellungen des Lebens Joseph's aus sehr verschiedenen Jahrhunderten gesagt wurde.

[1]) Gewisse unsichere Linien in der gelben Farbe könnten vielleicht die Vorstellung von einer dreigeteilten, leicht gebogenen Bank erwecken, auf welcher der König gelegen haben möchte. — So wie in der Wiener Genesis (s. Garrucci, vol. III, tav. 120, 2) ist das Bild jedenfalls *nicht* angeordnet. Das Ganze präsentiert sich nämlich, wie in Venedig, parallel mit der Bildfläche, während in Wien die viel reichere Darstellung sich gegen die Tiefe des Bildes hin ausbreitet. Auch steht hier der Schenke rechts; der König aber liegt mit seinen Gästen links auf einer langen, in Verkürzung gesehenen, leicht gebogenen Bank.

[2]) Onganía giebt die Zwickelmosaiken dieser Kuppel gar nicht wieder.

vor ihm. Der erste hat seine Hand erhoben; der zweite sieht sich zaghaft nach dem dritten um. Ein palmenartiger Baum vollendet die Composition (s. Taf. XIII., 97). Die Mosaik unterscheidet sich von der Miniatur hauptsächlich dadurch, dass die Wache nur hinter dem Könige steht, dass dieser nicht ganz im Profil gezeichnet ist und das die Figuren sich vom leeren Goldgrunde abheben (s. Taf. VII., 49).

Fol. 87 r°. *Der Schenke erzählt dem Pharao von der Traumdeutungsgabe Joseph's.* Beide Figuren sind noch in den wesentlichsten Umrissen (der unteren Zeichnung) vorhanden. In einer Apsis thront der König, während sein Diener von rechts hergelaufen kommt (s. Taf. XIV., 104).[1]) Der Mosaikmeister hat den Eifer des letzteren bedeutend gemildert und die Nische Pharao's weggelassen, sonst aber die Aufstellung beibehalten (s. Taf. XIV., 105; nach Ongania).

Fol. 87 v°. Joseph wird aus dem Gefängnisse geholt; ist in Uebereinstimmung mit Taf. XIII., 100, componiert. Die Richtung des Zuges ist jedoch die entgegengesetzte. Fehlt in Venedig. — Fol. 90 r°. Links eine thronende Figur (Joseph oder Pharao?). Vor ihm eine stehende Gruppe. Wäre die alte Mosaik der zweiten Nische in Venedig noch vorhanden (s. oben S. 71), so könnten wir vielleicht etwas Näheres über das Miniaturfragment äussern.

Fol. 90 v°. *Joseph lässt das Getreide der guten Jahre aufsammeln.* Das wenige, was man noch sieht, stimmt mit der Mosaik überein. Jetzt ergiebt sich auch, was der Mosaikmeister als Pyramiden gedeutet hat (s. oben S. 73). Es sind Tumulus-ähnliche Vorratshäuser.

Dieselben kehren in dem folgenden Bilde wieder, fol. 91 r°, wo *Joseph das aufbewahrte Getreide austeilen lässt* (s. Taf. XIV., 107). Links thront Joseph selbst zwischen zwei Soldaten. Rechts sind Leute mit dem heute nur durch die ockergelbe Farbe noch erkennbaren Getreide beschäftigt. So wenig auch übrig ist, so sieht man doch, dass die Figur in der Mitte eine andere Stellung eingenommen hat als in der Mosaik. Vielleicht ist die Gruppe in dem Vordergrunde (s. Taf. XIV., 106; nach Ongania) einfach umgekehrt. Ob schon, in der Miniatur, das charakteristische Motiv des mit den Zähnen und Händen ausgebreiteten Sackes vorgekommen, lässt sich leider nicht mehr ermitteln.

---

[1]) Es scheint als sei dies die Miniatur, welche, in dem von der antiquarischen Gesellschaft publicierten Bildnisse Sir Robert Cotton's (s. oben S. 99, Anm.), dieser aufgeschlagen hat. Danach zu urteilen hätte der alte Miniaturmaler bei der Ausführung die Stellung des Königs ein wenig mehr gegen den Schenken gewendet — was auch besser zu der Mosaik stimmen würde.

Fol. 91 v°. *Jakob schickt seine Söhne nach Egypten Getreide zu kaufen.* Links sitzt Israël, rechts stehen die Brüder. Die zwei ersten scheinen sprechend ihre Rechte zu erheben. Die Mosaik zeigt nur den einzigen Unterschied, dass der äusserste Bruder rechts sich im Profil gegen den Vater wendet (vergl. Taf. XIV., 110 u. 111). — Diese Profilwendung der in einer Gruppe zu äusserst stehenden Figur ist für die venezianischen Mosaiken bezeichnend. Im Gegensatze zu den Miniaturen schliesst der Meister von Venedig auch in dem Abschiede Loth's von Abraham, wie in der Begegnung Joseph's mit Benjamin in dieser Weise die Gruppen ab.

Fol. 92 v°. *Die Brüder vor Joseph.* Links die Treppe zu dem Throne Joseph's. Von ihm selbst sieht man nichts mehr. Von dem rechts hinter ihm stehenden Soldaten sind noch Farbenspuren übrig. Diese Gruppe haben wir uns nach dem Typus Taf. XIV., 107 vorzustellen. Rechts nähern sich die Brüder mit gebogenen, d. h. zitternden Knien. Ob wir hier das Original zu dem auf Taf. VII., 47 zum Teil abgezeichneten Mosaikbilde vor uns haben, ist jedoch unsicher, da einer von den Brüdern im dem Miniaturfragmente sich vor Joseph zu Boden zu werfen scheint. Diese Abweichung braucht doch nicht als ein Hinderniss einer solchen Annahme betrachtet zu werden, da wir ja hier und da schon andere ähnliche gefunden haben.

Fol. 94 v°. Scheint den Moment darzustellen, da *Joseph sich wegwendet,* um seine Thränen zu verbergen. Da das Bild fast gänzlich verwischt ist, wollen wir uns nicht bei demselben aufhalten. Ich bemerke nur, dass der Hintergrund, ungewöhnlicherweise, vollständig mit Architektur gefüllt ist.

Fol. 95 r°. *Die Brüder öffnen ihre Säcke vor Jakob.* Obschon das Bild arg zerstört ist (s. Taf. XV., 113), so lässt sich doch eine entschiedene Uebereinstimmung mit der Mosaik nachweisen. Rechts sitzt der verwunderte Israël. Links stehen seine Söhne, aus deren geöffneten Säcken das ockergelbe Getreide auf den Boden strömt (vergl. Fig. 112; nach Ongania).[1])

Der *Abschied Benjamin's von Jakob* ist im brit. Mus. nicht mehr vorhan-

---

[1]) Wieder eine ganz anders angeordnete Darstellung in der Wiener Genesis. Die Brüder haben schon ihre Säcke geleert (nur einer unter ihnen ist noch damit beschäftigt). Eine Flasche (?) wird eben im Getreide entdeckt, eine andere dem alten Vater gezeigt. Wie in der Cotton-Bibel sitzt Jakob rechts; er zeigt aber kein Erstaunen, sondern führt nur bedachtsam seine Rechte gegen das Kinn.

Ueberhaupt gebührt den Miniaturen der Wiener Genesis vor denjenigen der Cottonhandschrift der Preis einer freien, lebendigen Schilderung. Die Cotton-Bibel mag, wie noch die Fragmente es bezeugen, die formelle Ueberlegenheit der frühbyzantinischen Kunst gezeigt haben. In seinen Compositionen begnügt sich der Illustrator meistens mit einem ruhigen Nebeneinanderreihen der Figuren, ohne einer malerischen Abwechselung oder der Natur abgelauschten frischen Zügen nachzustreben.

den. Die Zeichnung der antiquarischen Gesellschaft (s. Taf. XI., 83) hat uns jedoch die Composition fragmentarisch bewahrt. Man vergleiche dieselbe mit der Mosaik (Fig. 82). Hier treten sieben von den älteren Brüdern auf. Dieser Unterschied mag von der Zerstörung der Miniatur herrühren. Was der Zeichner nicht vor sich sah, hat er einfach weggelassen. In der Zeichnung streckt Benjamin seine Rechte gegen Juda aus. Der Sinn dieser hier unbegreiflichen Gebärde geht aus der Mosaik klar hervor. Er legt nämlich seine Hand in die des Juda. Diese fehlt in der Zeichnung der „Vetusta Monumenta" gänzlich (!). Auch legt Jakob in der Mosaik seine Hand auf die Schulter Benjamin's, was wohl ebenfalls richtiger ist als die halbe Gebärde, welche ihm die Zeichnung zuschreibt. Auffallend ist die Gebärde des Juda; er führt den Zeigefinger nach der Gegend des rechten Auges.[1])

Auch eine andere Zeichnung der Londoner Gesellschaft hat ihr Gegenstück unter den Mosaiken. Es ist die *Begegnung Joseph's mit Benjamin.* Wäre die Zeichnung (s. Garrucci, tav. CXXV., 9) richtig, so wäre die Uebereinstimmung hier nicht besonders gross. Dass Joseph in der Zeichnung in moderner Weise ein Zepter trägt ist wohl eine willkürliche Zuthat; ebenso der Bart Benjamin's. Dasselbe möchte ich auch von den weggewendeten Gesichtern der Brüder glauben. Wenigstens ist die Scene in der Mosaik weit verständlicher geschildert. Joseph streckt seine Hand gegen Benjamin aus. Auf der anderen Seite macht Juda eine präsentierende Gebärde. Die Gruppe wird rechts durch eine Profilfigur abgeschlossen, welche in der Zeichnung fehlt[2]) (s. Ongania, tav. XIX).

Fol. 97 v°. Das Gastmahl Joseph's für die Brüder. Unbestimmte Farbenspuren. Nur die Figur eines blaugekleideten Dieners kommt mit einiger Klarheit in der oberen Ecke zum Vorschein. — Die Scene fehlt in den Mosaiken, wie auch alles Folgende von der Geschichte Joseph's und Jakob's.

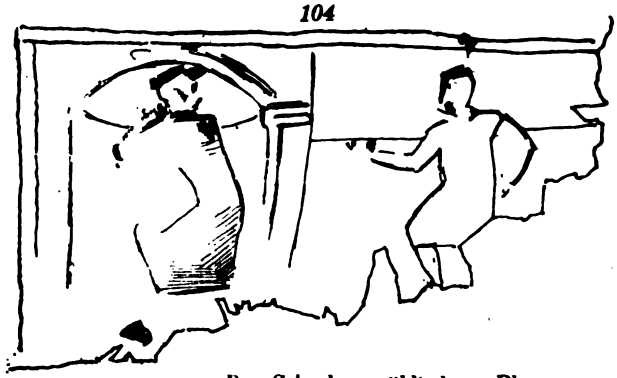
Die übrigen Blätter in dem Codex des britischen Museums zeigen nur vollkommen undechiffrierbare Spuren und Fragmente, welche hier ohne dass eine bestimmte Ordnung eingehalten werden konnte, am Ende des Codex hinzugefügt sind.

---

[1]) Hier findet man etwas mehr Ähnlichkeit mit der Wiener Genesis, als sonst der Fall ist. Rechts sitzt Jakob und stösst den kleinen Benjamin dem Juda zu. Dieser ergreift ihn an der Hand, ohne jedoch dabei eine besondere Gebärde zu machen. Links bereiten die anderen Brüder die Abreise vor. (In Venedig beladen sie schon die Lasttiere). — Benjamin steht nicht, wie in der Zeichnung der antiquarischen Gesellschaft, regungslos da, sondern sieht sich nach seinem Vater um (s. Garrucci, tav. 122, 2).

[2]) Ganz anders in der Wiener Genesis. Rechts sitzt Joseph. Vor ihm stehen die Brüder in sehr verkleinerten Gestalten.

104



Cottonbibel.

105

Der Schenke erzählt dem Pharao von der Traumdeutungsgabe Joseph's.
Venedig (nach Onganía).

106

Joseph lässt das Getreide austeilen.
Venedig (nach Onganía).

107

Austeilung des Getreides. Cottonbibel.

108

(s. S. 125).

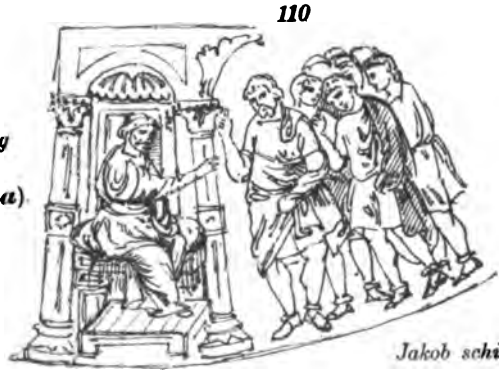
109

Aus dem griech. Octateuch. Vat. 747.

Aus dem angel-sächs. Hepteteuch Aelfric's.

Die Kinder Gottes heiraten die Töchter der Menschen

110



Venedig (nach Onganía)

Jakob schickt seine Söhne nach Egypten.

111

Cottonbibel.

Der Zusammenhang zwischen den Mosaiken in Venedig und den Miniaturen der Cotton-Genesis ist somit nachgewiesen. Und zwar erstreckt sich derselbe von der ersten Schöpfungsscene: „in principio creavit Deus coelum et terram", bis zu dem letzten in Venedig überhaupt behandelten Momente aus dem ersten Buche Moses', d. h. bis zu der Begegnung Joseph's und Benjamin's. Was von den Miniaturen noch übrig ist, ist vollkommen genügend, um diesen Zusammenhang bis zu voller Evidenz darzuthun. Auch dies spricht für die Annahme, dass die spätere Hälfte der Mosaiken in unmittelbarer Fortsetzung der früheren geschaffen wurde (s. oben S. 96).

Trotz dem verdorbenen Zustande der Miniaturen können wir noch den Grad der Uebereinstimmung mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Sie zeigt sich hauptsächlich in der Composition, der Anordnung der Figuren und ihren Stellungen. Doch haben wir in dieser Hinsicht auch Abweichungen gefunden, welche in der „Sprachverwirrung" sogar weit zu gehen scheinen. Eine an und für sich unbedeutende, aber doch bezeichnende Änderung liegt auch in der oben genannten Profilwendung der in den Gruppen zu äusserst stehenden Figur. Solche Abweichungen sind jedoch Ausnahmen. Im Allgemeinen lässt sich sagen, das wir in Venedig in gewisser Hinsicht *treue Reproductionen* der sieben bis acht Jahrhunderte älteren Miniaturen gefunden haben. Die Hinzufügung von Hintergrundsarchitektur in den Mosaiken gehört mehr in das Gebiet des Stilistischen.

Von Kopien in modernem Sinne ist jedoch natürlich nicht die Rede. Richtiger wäre es das Verhältniss zwischen diesen zwei Bilderserien so auszudrücken, dass *die frühbyzantinischen Miniaturen in die unbeugsame Sprache des XIII. Jahrh. übersetzt sind.* Was in den Miniaturen noch fein gefühlte, anmuthige Erzählung, mit fast antiker Eleganz gezeichnete Natur ist, tritt uns in den Mosaiken steif, leblos und ohne intelligenten Ausdruck entgegen. Der spätbyzantinische Schematismus liegt wie eine starre Maske über den Figuren. Man vergleiche z. B. die Engel aus der Schöpfungsscene (s. Taf. IX., 62 u. 63), dort voller Grazie, leicht dahinschwebend, hier mit einer hinkenden Bewegung davonlaufend. Die Figuren tragen in gewissem Grade (wie es ja in der Regel in der spätbyzantinischen Kunst der Fall ist), den Charakter von automatischen Gliederpuppen, wenigstens nicht den von frei artikulierenden Organismen. Die byzantinische Kunst hatte längst aufgehört ihre Inspiration aus der Natur zu holen. Einen bezeichnenden Unterschied bemerkt man auch im Körper Eva's bei ihrer Präsentation vor Adam (vergl. Taf. IX., 64 u. 65). Aus den beinahe verschwundenen Spuren des Miniaturgemäldes giebt sich noch sehr deutlich das Gefühl des Künstlers für die mit schwellendem

Reize fliessenden Linien kund. Wir haben es mit dem Produkte einer alten, raffinierten Bildung zu thun. In der Mosaik eine unschöne Gestalt, allerdings verhältnissmässig gut gezeichnet. Es ist auch unendlich weit von der Figur Hagar's in der Miniatur zu derjenigen in der Mosaik (vergl. Taf. X., 76 u. 78).

Was die *Farben* betrifft, so kann man schon à priori annehmen, dass sie gänzlich verändert sein müssen, besonders da der blaue Hintergrund der Miniaturen gegen den gewöhnlichen Goldgrund des Spätbyzantinismus ausgetauscht ist. Die Verschiedenheit ist denn auch in der That eine durchgehende. Es genügt einige Beispiele anzuführen.

Darstellung Eva's: in der Miniatur ist der Herr ganz weiss gekleidet; der Mosaikmeister hat seinen Mantel [1]) purpurn gefärbt. Bei der Geburt Kain's sind, in der Miniatur, die zwei Hauptfiguren ebenfalls weiss oder doch ganz hell gekleidet; in der Mosaik sind ihre Gewänder dunkelbraun. Die Gewänder der Familie Noah's beim Einzuge in die Arche sind: in der Miniatur, (von links nach rechts): rot, weiss, rot, gelb und weiss; in der Mosaik: hellrot, purpurn, (weiss?), blau und rot. Der Knecht in dem Zuge Abraham's (fol. 19 r°) ist in der Miniatur mit einem blauen, in der Mosaik mit einem braun-violetten Hemde gekleidet. Die bei der Quelle sitzende Hagar trägt, in der Miniatur, eine minium-rote Tunica; in der Mosaik dagegen ganz hell schattierte Gewänder. Bei der Geburt Isaak's ist Sarah in der Miniatur weiss gekleidet, in der Mosaik dunkelgrün. Jakob schickt seine Söhne nach Egypten; die hauptsächlichen Farben sind (von links nach rechts), in der Miniatur: weiss, rosa, weiss, hellblau und gelb; in der Mosaik: rot, blau, hellblau, rot, grau-violett. Die Brüder leeren ihre Säcke vor dem Vater; in der Miniatur: hellblau, weiss, minium und weiss; in der Mosaik: hellblau, hellrot, hellblau und rot.

Ganz frei vom Einflusse des altbyzantinischen Stiles sind die Mosaiken schliesslich doch nicht geblieben. Besonders in der ersten Kuppel, aber auch mehr oder weniger in der Fortsetzung des Cyklus macht er sich in der verhältnissmässigen *Kürze der Proportionen*, wie in der *Vorliebe für jugendliche Figuren fühlbar*. Adam und Eva sind nur halberwachsene Kinder. Vor allem

[1]) Sowohl hier als dort ist der Mantel des Herrn mit Gold schraffiert. In der Cottonbibel beschränkt sich diese Ausschmückung mit Goldlinien nicht nur auf die Draperien. Sie ist sogar an die Arche Noah's verschwendet. Ihr Vorkommen in dem älteren vaticanischen Vergilius deutet auf den antiken Ursprung dieser Sitte, welche in der spätbyzantinischen Kunst, weit weniger in Miniaturen, als in Mosaiken zur Anwendung kam.

zieht aber der knabenähnliche Schöpfer mit langem, wallendem Haare die Aufmerksamkeit auf sich.[1]) Dieser Typus gehört nämlich in der byzantinischen (und der italienischen) Kunst ziemlich ausschliesslich den ältesten Zeiten an,[2]) während er in West-Europa, noch im XI. Jahrh., neben dem bärtigen, allgemein zur Anwendung kommt.[3])

Es muss aber betont werden, dass dieses *Fortwirken der altchristlichen Figurenzeichnung*, welches sich in dem venezianischen Bibel-cyklus kundgiebt — obschon hier vielleicht ein durch die Wahl von Vorbildern bedingter Zufall — in der spätbyzantinischen Kunst keineswegs unvermittelt dasteht. Es gehört zu den Verdiensten Kondakoff's[4]) das Nachleben des alten Stiles in den volkstümlichen Psalterillustrationen (besonders im Chludoffpsalter und im Psalter Nr. 20 in Paris)[5]) nachgewiesen zu haben. Diese Eigenheit scheint sich aber nicht auf die Psalterillustrationen allein zu beschränken. Ist es ein Zufall, ist es nur die Folge der oft beschränkten Bildflächen oder bezeugt es vielleicht dasselbe Fortwirken des alt-christlichen Stiles, dass gerade die Illustrationen zu dem alten Testamente meistens durch das jugendliche Aussehen und die kurzen Proportionen der Figuren ausgezeichnet sind? Ausser den venezianischen Mosaiken nenne ich noch als Beispiele derselben Art, aus der byzantinischen Kunst: die römischen Octateuchen, den Joseph-cyklus aus dem Pariser Gregor Nr 510 und teilweise auch die Hiobcommentarien in Paris (Nr 134) und Rom (Nr 1231), beide aus dem XIII. Jahrh. Nur die sicilianischen Mosaiken zeigen die gewöhnliche Länge der byzantinischen Figuren. Dasselbe Phänomen scheint aber auch den italienischen Illustrationen zu dem alten Testamente eigen zu sein. Ich erinnere an das Relief in Berlin (s. oben S. 21), wo zwar die direkte Imitation des frühchristlichen Stiles noch weiter geht als in den venezianischen Mosaiken, die Façadenreliefs von S. Zeno in Verona, die Kapitäle von Monreale und die Loggienbilder Raffael's. Auch von den Holzschnitten Holbein's erhält man denselben Eindruck. — Ob hier aber wirklich ein geschichtlicher Zusammenhang existiert . . . mag vorsichtigerweise bis zu einer genaueren Prüfung dahingestellt bleiben.

---

[1]) Kehrt noch in den zwei Scenen des Turmbaues wieder. Später erscheint Gott nicht mehr persönlich in diesen Bildern.

[2]) Sieht man von dem „Emmanuel"-typus ab, so sind die Ausnahmen äusserst selten. Wir haben oben, S. 32, Anm. 4, eine solche erwähnt.

[3]) Knabenähnlich ist der Schöpfer bei der Erschaffung Adam's noch in einem englischen Psalter des brit. Museums (add. 21, 926, fol. 150 v°) aus dem Ende des XIII. Jahrh. Adam ist dagegen bärtig.

[4]) Hist. de l'art byzantin, S. 168 ff.

[5]) Ein Beispiel Taf. XVI., 123.

Wie hat man sich aber das Verhältniss der Mosaiken zu den Miniaturen zu denken? An die Möglichkeit, dass die Mosaikmeister in Venedig gerade die Cottonhandschrift in der Hand gehabt hätten, ist nicht zu denken; vielmehr müssen wir Zwischen-glieder annehmen. Wahrscheinlich war die Cottongenesis selbst nur die Replik eines beliebten Originales.

Ein solches *Aufnehmen von Vorbildern* aus längst verflossenen Jahrhunderten war in der That der spätbyzantinischen Kunst so wenig fremd, dass man es eher als einen sehr bezeichnenden Zug derselben hervorheben muss. Ich denke hier weniger an den klassisch antikisierenden Geschmack, dessen Erzeugnisse wir in den zwei berühmten Pariser Handschriften des IX. und X. Jahrh., Nr. 510 und 139, bewundern, sondern an unzweifelhafte Nachbildungen alter Originale.

Ich finde es nützlich hier eine Reihe von Beispielen dieser Art hinzuzufügen, um die Entstehung der venezianischen Replik-serie näher zu beleuchten.

Ich erinnere in dieser Hinsicht in erster Linie an eine Gruppe von geschnittenen Elfenbeinkästchen, von denen der s. g. „*Veroli-casket*" in South-Kensington (Nr 216; X. oder XI. Jahrh.) vor allem hervorgehoben werden muss. Der Deckel und die Seiten sind mit heidnisch mythologischen Reliefs in stark antikisierendem Stile geschmückt. Repliken dieser Reliefs im Besitze des Mons. Bethune (ebenso ein Elfenbeinkästchen — ich habe nur eine Photographie [1]) gesehen), in der Sammlung Meyrick (einzelne Reliefs von einem ähnlichen Kasten) und im museo Correr in Venedig (eine einzige Elfenbeinplatte, sicher ursprünglich ebenfalls zu einer solchen Schachtel gehörig; daselbst dem IV. oder V. Jahrh. zugeschrieben). Eine Figur aus dem Verolicasket findet man auch an einem Kasten in Cividale wieder, welcher vor noch nicht langer Zeit dem II. oder gar dem I. Jahrh. nach Chr. zugeschrieben wurde.[2]) Der letztgenannte Kasten trägt im Uebrigen einen etwas anderen Charakter. Die Figuren stehen einzeln auf kleinen Platten, welche durch breite Bänder mit Rozetten getrennt und umrahmt sind. Wir besitzen ausserdem eine Menge von Arbeiten ganz derselben Art; alle in mehr oder weniger antikisierendem Stile gehalten. Es handelt sich hier fast durchgehend um kämpfende Krieger oder die Thaten Herkules'. Beispiele besitzen wir in South-

[1]) South-Kensington; käuflich.

[2]) S. einen Aufsatz des Grafen P. Zorzi in „Forum Julii, numero straord."; Cividale 1886. — Phot. von Sorgato in Venedig.

Kensington, Arezzo (phot. von Alinari), Bologna, in der Kathedrale von Lyon (bei der Welt-ausstellung in Paris 1889), in der Sammlung Basilewsky (abgeb. in Bayet: Histoire de l'art byzantin, fig. 66) und in SS. Trinità di Cava (publ. von Salazaro: „Monum. della Italia meridionale", parte II, fasc. XIII e XIV). Salazaro giebt das VI. Jahrh. als Entstehungszeit an; man muss aber noch wenigstens vier Jahrhunderte dazu addieren. Hottenroth („Trachten der Völker", Taf. LXXV., 28) bildet einen ähnlichen Kasten ab. Ihm gilt derselbe jedoch als karolingisch.

Eines der interessantesten Beispiele dieser antike Vorbilder reproducierenden Richtung in der spätbyzantinischen Kunst ist die emaillierte Tasse aus dunklem Purpurglas, welche zu den schönsten Schätzen von S. Marco in Venedig zählt (abgeb. in dem Werke Ongania's: „Il tesoro di S. Marco", tav. XL, n:o 78 u. XLI, n:o 82, und in Gaz. d. B. Arts, 1887).[1])

Unter den illustrierten Handschriften haben wir zu dieser Kategorie den Pariser Nicander des XI. Jahrh. (Nr. Suppl. 247) zu rechnen, welcher uns Kopien nach spätantiken Originalen bewahrt hat (s. den Aufsatz Lenormant's und die Abbild. in Gaz. archéologique, 1875).[2])

Dieses Verzeichniss könnte wahrscheinlich noch bedeutend verlängert werden, genügt aber schon für unseren Zweck.

Aber auch für die Nachbildung altchristlicher Werke können wir ausser den venezianischen Mosaiken noch fernere Beispiele anführen. So ist ja die lange Bilderserie der vaticanischen Josua-rolle in den zwei Octateuchen wie-

---

[1]) Pasini, der gelehrte Verf. des Textes zu den Tafeln Ongania's sieht hier ein römisches Fabrikat der besten Zeit („N'è tale la correttezza del disegno, e l'elegante semplicità della fattura"). Unsicherer sind E. Molinier (Gaz. d. B. A., 1887, S. 376) u. J. Durand (Trésor de l'église S. Marc, 1862, S. 58). Der letztgenannte weist auf die byzantinischen Henkel und die kufischen Inschriftsornamente hin, welche Pasini ohne weiteres für spätere Zusätze erklärt. Diese Inschriften sind in der That (wie Pasini bemerkt) „imitazione ignorante" von der Art, welche im christlichen Europa des Mittelalters sehr allgemein vorkam. Ganz ähnliche haben wir in dem griechischen Codex der Vaticana Nr. 1156, XI. oder XII. Jahrh., fol. 141 v°. Es bleibt aber auch sonst dem Kenner der antikisierenden Richtung der spätbyzantinischen Kunst bei der Betrachtung der trockenen Zeichnung und gewisser missverstandener Einzelheiten — wie kaum mehr erkennbarer Thyrsusstäbe und einer in byzantinischem Stile ornamental umgewandelten Weinschale — vor Allem aber der vollkommen byzantinischen Ornamentik, gar kein Zweifel übrig, dass wir es hier mit einer ausgezeichneten Arbeit des X. oder XI. Jahrh. zu thun haben.

[2]) Aber auch das Abendland beteiligte sich ja an dieser Thätigkeit antike Bilderhandschriften zu kopieren. Ich denke nicht nur an die berühmten illustrierten Handschriften des Terenz in Rom und Paris, sondern in erster Linie an den Aratus des IX. oder X. Jahrh. im brit. Mus. (Harl. 647), dessen Illustrationen von Ottley im vol. XXVI. der „Archaeologia" (1836) und von Westwood in seinen „Fac-Similes of Anglo-saxon and irish manuscripts", publiciert wurden. Auch hier wiederholt sich dieselbe Erscheinung. Der merkwürdig klassische Anstrich der Kopien hat sogar sehr ernste Forscher irre geleitet, indem er dieselben zur Annahme eines echt antiken Ursprunges dieser Miniaturen veranlasste. So hat Ottley den Aratus dem II. od. III. Jahrh. zugeschrieben!

derholt und wir finden hier sogar den in der Rolle selbst fehlenden Anfang und das Ende des Cyklus.[1]) Die Episode, wo die Gabioniten durch List in den Bund der Israeliten kommen, ist mit noch grösserer Treue auf einem Elfenbeinrelief in South-Kensington kopiert[2]) (Nr 265) und die letzte von den Scenen der Rolle kommt noch in dem Hamilton-Psalter (fol. 228) vor. Ja, die Erscheinung des Engels vor Josua ist sogar im gewöhnlichen Sinne des Wortes herkömmlich geworden.[3]) — Die Octateuchen reproducieren ausserdem einige Scenen[4]) aus dem alten Cosmas (Vat. Nr 699), dessen Replik in der Laurentiana schon mehrmals angeführt worden ist.[5]) — Noch will ich hinzufügen, dass die zwei berühmten altbyzantinischen Porphyrreliefs mit einander umarmenden Kaiserfiguren, welche jetzt an die Ecke des Schatzkammers von S. Marco in Venedig angebracht sind, auf einem Elfenbeinrelief des XI. Jahrh. (im Besitze des Herrn A. Barker) treu wiederkehren (käufliche Phot. in South-Kensington).

Dass den in Venedig weilenden byzantinischen Künstlern das Entlehnen aus der altbyzantinischen Kunst auch sonst gar nicht fremd war, das zeigt die Mosaikdecoration der Decke in der rechten Chorwandkapelle der Kathedrale von Torcello, wo der alte Deckensmuck des Chores von S. Vitale in Ravenna nachgebildet ist.[6])

Die Nachbildungen von frühbyzantinischen Genesisillustrationen in S. Marco stehen also nicht vereinzelt und unbegreiflich da, sondern können im Gegen-

[1]) Nach der Analogie zu folgern, haben wir auch in Venedig in den Bildern zur Geschichte Moses, die Fortsetzung der alten, im Cotton-codex mit der Genesis schliessenden Redaction.

[2]) Westwood (A Descript. Catalogue) nennt den Fürsten, welcher hier die Huldigung empfängt, Josua, scheint aber den Zusammenhang mit der Josuarolle nicht zu kennen. Sonst hätte er das Fragezeichen nicht hinzuzufügen gebraucht.

[3]) Ausser in den Octateuchen findet man nämlich dieselbe auch im Pariser Gregor-codex Nr. 510, in dem vatic. Menologium Kaiser Basilius II (989—1025) und auf den Bronzethüren von Monte S. Angelo (s. Schulz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Taf. XXXIX.).

[4]) Abel als Hirt (s. oben S. 66, Anm. 2), Enoch mit dem Tode (wird noch weiter unten erwähnt), die Bundeslade (fol. 106 r°) und die Zugordnung der Israeliten (fol. 160 v°). — Die ganze Gruppe der Illustrationen zum Cosmas stand offenbar in gutem Ansehen im griechischen Reiche. So finden wir auch die Composition der Steinigung des heil. Stephanus in ganz anderem Zusammenhange wiederholt, nämlich in dem Psalter vom J. 1066 (brit. mus., Add. 19, 352; fol. 38 r°) zu dem Ps. XXXIII., V. 18: „Wenn die Gerechten schreien, so hört der Herr". — Dass die Psalterillustration dem (jüngeren) laurentianischen Cosmas näher steht als dem (älteren) vaticanischen, kann uns nicht Wunder nehmen.

[5]) Vielleicht dürfen wir noch eine ganze Gruppe von Psalterillustrationen hierher rechnen, d. h. wenn die schönen Miniaturen der Pariser Nr 139 wirklich, wie man vielfach angenommen hat, nach altbyzantinischen Vorbildern gemalt sind. Wir finden dieselben nämlich in dem vatic. Psalter Nr Palat. 381 u. in dem barberinischen Nr III., 39 (ausserdem in der vatic. Bibel der Königin Christina, Reg. 1) wiederholt.

[6]) Cav. P. Saccardo hat meine Aufmerksamkeit auf diese interessante Thatsache gelenkt.

teil gerade als sehr charakteristische Beispiele der byzantinischen Kunstauffassung angeführt werden. War der Künstler nicht im Stande etwas Eigenes zu erfinden — und gerade die Invention war stets die schwächste Seite der spätbyzantinischen Kunst — so konnte er sich die Muster wählen, wo immer er sie am besten vorfand, d. h. in den Fällen, in welchen er nicht ein für allemal an einen traditionellen Typus der Hauptsache nach gebunden war. Aber so fremd auch der Originalitätsbegriff der byzantinischen Kunst gewesen sein mag und so sehr man sich auch ohne Bedenken älteren Vorbildern bediente, so selten suchte man doch dieselben wirklich zu kopieren. In der einen, wie in der andern Hinsicht bildet das Mittelalter einen Gegensatz zu der modernen Zeit. Kopierte der Imitator, so geschah es gewiss nicht aus irgend einem Pflichtgefühl gegen das Original; behandelte er sein Vorbild frei, so glaubte er Niemandem dafür eine Verantwortung schuldig zu sein. Und neben der kirchlichen Tradition, welche für eine grosse Zahl von Darstellungen geheiligte, der Willkür des Künstlers entzogene Typen aufgestellt hatte, wirkte noch die antike Sitte, wegen ihrer Schönheit und künstlerischer Trefflichkeit berühmte und bewunderte Bildwerke zu reproducieren, einigermassen fort. Es ist noch ein Ueberrest freier künstlerischer Regung in der erstarrten byzantinischen Kunst.

Anhang.

Eine während des Druckes dieser Arbeit nach London und Paris unternommene Reise setzt mich in den Stand meine ikonographische Untersuchung über die mittelalterliche Genesis-darstellung im Allgemeinen nicht unbedeutend zu erweitern. Noch weniger als vorher kann aber hier von einer eigentlichen Bilderbeschreibung die Rede sein. Das neue Material wird nur insofern besprochen, als es zur Vervollständigung, Beleuchtung oder Berichtigung des oben Gesagten dienen kann. Wie der Leser finden wird, werden wir jedoch dadurch keineswegs genötigt, unsere bisher gewonnene Auffassung in irgend einem wesentlichen Punkte zu verändern. Da die in Betracht kommenden Bilder fast ausschliesslich abendländischen Ursprunges sind, so wird unser hauptsächlicher Gewinn dieser sein, dass wir nun besser das Verhältniss der byzantinischen Genesis-darstellung zu der west-europäischen beurteilen können.

Die Schöpfungsgeschichte in der karolingischen [1]) Bibel des britischen Museums in London

(Nr. Add. 10,546, fol. 5 v°); wie auch in den übrigen karolingischen Bibeln, sind die Genesis-scenen alle auf derselben Folioseite in Reihen über einander geordnet.

[1]) Wir haben bisher, nach Springer, diese Handschrift eine Alcuin-bibel genannt. Springer bringt sie, ohne allen Vorbehalt und mit grösster Bestimmtheit, mit der echten Alcuin-bibel in Bamberg zusammen, während er die zwei Bibeln Karl's des Kahlen (in S. Paolo bei Rom und in Paris) als eine andere Gruppe behandelt (s. „Die Genesisbilder" u. s. w., in den Abhandl. der sächsischen Gesellsch. d. Wissensch., 1884, S. 682). Der Ursprung dieses Codex aus dem Scriptorium Alcuin's ist indessen längst bezweifelt und bestritten worden, so von Waagen in „Treasures of art in Great Britain" und sehr energisch von Janitschek (s. „Zwei Studien" u. s. w., Anm. 10). In der That

112

Die Brüder öffnen ihre Säcke vor Jakob. Venedig (nach Onganía).

113

Die Brüder öffnen ihre Säcke. Cottonbibel.

114

Aus dem griech. Octateuch. Vat. 747.

Die Gewaltigen in der Welt.

115

Aus dem angel-sächs. Heptateuch Cotton's brit. mus.

(s. S. 125).

116

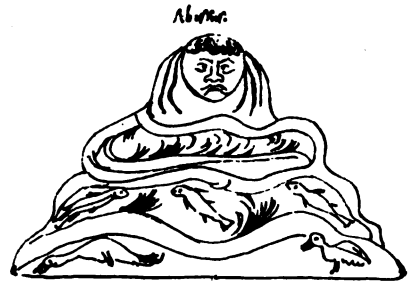
Vertreibung aus dem Paradiese. Bibel des XI. Jahrh., Paris, lat. 6. (s. S. 124).

117

(s. S. 121).

Präsentation Eva's Bibel Karl's des Kahlen, Paris.

118



Wasserkopf aus der französ. lateinischen Bibel des XI. Jahrh. Paris, lat. 6. (s. S. 123).

119

Sandalenlösender Apostel aus der Fusswaschung, Codex Egberti, X. Jahrh.

(s. S. 146 Anm.)

Wie in der Bibel von S. Paolo fuori le mura (s. oben S. 29) liegt *Adam, bei der Erschaffung*, auf dem Boden [1]) und zwar wagerecht und steif ausgestreckt, wie in den byzantinischen Darstellungen. Der Schöpfer, jung und bartlos, neigt sich über ihn nieder und umfasst seinen Kopf mit beiden Händen. — Daneben *zieht Gott die Rippe aus der Seite des schlafenden Adam* (s. oben S. 33).

Die Darstellung Eva's vor Adam (s. oben S. 36); in allen karolingischen Bibeln ganz ähnlich dargestellt (vergl. Taf. XV., 117). Die also hier typisch gewordene Composition stimmt fast vollständig mit der Miniatur der Cottonbibel (so weit sie uns erhalten ist; s. Taf. IX., 65) und mit dem venezianischen Mosaikbilde [2]) überein. — Daneben *spricht Gott zu den Menschen.*

Sündenfall. — Gott wirft den Menschen ihren Ungehorsam vor (s. oben S. 38, Anm. 1).

Vertreibung aus dem Paradiese: nur die Eile der Flucht und der Verfolgung ist ausgedrückt, nicht die Reue und der Schmerz (wie in den Bibeln Karl's des Kahlen). Im Unterschiede von diesen sind ferner die Menschen in kurze, braune Röcke gekleidet. Wie in Paris stösst der Engel mit der Rechten Adam an der Schulter hinweg, während er mit der Linken das Zepter hält. — Die *Arbeit:* Rechts gräbt Adam die Erde mit der Hacke; links sitzt Eva, wie in dem Ashburnham-Pentateuch, [3]) in der Bibel von S. Paolo und auf den Thüren Bernward's zu Hildesheim in einer Art von Laube und säugt ihr Kind. [4])

Die Genesisillustrationen in Cædmon's „Metrical Paraphrase"

aus der Bodleiana in Oxford, X. Jahrh., (nach den Stichen der antiqu. Gesellschaft in London: „Archæologia", T. XXIV, 1832). [5])

---

scheinen nicht nur die beiden Moses-darstellungen und die beiden apokalyptischen Bilder, sondern auch der Stil im Allgemeinen einen nahen Zusammenhang mit der Pariser Bibel Karl's des Kahlen zu zeigen. Aber gerade in den Genesis-bildern ist der Unterschied wieder grösser, was wohl die Gruppierung Springer's veranlasst hat.

[1]) In der Bibel Karl's des Kahlen in Paris steht er dagegen vor dem segnenden Schöpfer.

[2]) Ich habe in meiner Zeichnung (Taf. IX., 64) die Figur Adam's weggelassen. Seine Stellung und Gebärde, wie er mit erhobener Hand auf die vor ihm stehende Eva zeigt, ist vollkommen dieselbe wie in den karolingischen Miniaturen.

[3]) Seit dem Anfange des vorigen Jahres befindet sich dieser kostbare Codex, mit dem übrigen „fonds Libri", in der Nationalbibliothek zu Paris.

[4]) In der Pariser Bibel Karl's des Kahlen hält sie nur das Kind auf ihrem Schoosse.

[5]) Text von H. Ellis.

Hier treten merkwürdigerweise *zwei Schöpfer* auf: Gott in dem bärtigen Christustypus und der jugendliche, bartlose Gott, beide mit Kreuznimbus. Wie auch sonst bisweilen in abendländischen Handschriften beginnen die Illustrationen mit dem Sturze der bösen Engel. Dies ist der byzantinischen Genesisdarstellung, wenigstens älterer Zeit, vollkommen fremd.[1])

Plate LVIII. Eine sehr interessante Darstellung der *Erschaffung Eva's:* Der bärtige Schöpfer neigt sich über den schlafenden Adam und zieht die Rippe heraus. Links daneben sitzt Eva auf einer Erhöhung des Bodens und blickt den diesmal bartlosen Schöpfer verwundert an, während dieser, mit der Rechten segnend, mit der Linken ihre Hand anfasst.[2]) — Die Feierlichkeit des Augenblickes ist noch durch die Teilnahme der Engel erhöht. Diese Darstellung zeigt eine merkwürdige, obschon vielleicht zufällige Uebereinstimmung mit einem schon (oben S. 53, Anm. 2) besprochenen Motive aus der byzantinischen Kunst. Oben in einem Kreissegmente erblickt man nämlich die staunenden Engel. In dem geöffneten Himmelsthore steht „Michael" mit ausgebreiteten Armen. Auf einer Leiter steigt ein Engel vom Boden hinauf.[3])

Die *Reue der Menschen* ist in mehreren Bildern geschildert. Auf plate LXX sieht man sie ganz in derselben Weise wie in entsprechenden byzantinischen Miniaturen (s. oben S. 41, Anm. 2) einander gegenüber sitzen. — Auf derselben Seite streiten sie lebhaft mit einander.

Ganz eigentümlich ist das *Urteil Gottes* über die Menschen dargestellt (plate LXXII). Die beiden Schöpfer stehen oben auf einer Höhe neben einander und erheben sprechend die Hand gegen Adam und Eva, welche getrennt rechts und links stehen.

Vertreibung aus dem Paradiese (plate LXXIV): der Engel bedroht die davon ziehenden Menschen mit dem Schwert (vergl. oben S. 40). Adam trägt einen Spaten und einen Korb. Sie sind nicht in Tierhäute, sondern (wie in der karolingischen Bibel des brit. Mus.) in gewöhnliche Gewänder gekleidet.

---

[1]) Der Gegenstand überhaupt in der griechischen Kunst sehr selten behandelt; z. B. ein Mal in dem Pariser Evangeliar 74, XI. Jahrh.

[2]) Man bemerke die Ähnlichkeit mit den Façadenreliefs in Orvieto (s. Taf. III., 14 u. 18)

[3]) Das letzte Motiv sehen wir in dem vatic. Psalter, Nr. 1927, fol. 38 r°, wo die Himmelfahrt Christi dargestellt ist. — Die Idee zu der Leiter mag aus dem Traume Jakob's stammen. Auch sonst ist sie in abendländischen Miniaturen nicht selten, z. B. wenigstens drei Mal im Heptateuch Aelfric's (Cottoniana, Claudius B 4): fol. 11 v°, wo Enoch in den Himmel aufgenommen wird; fol. 19, wo Gott von der Höhe der himmlischen Leiter dem Turmbau Babel's zusieht, und fol. 29, wo er auf diese Weise zu Abraham niedersteigt. — Die Tugendleiter im „Hortus deliciarum" ist deutlicherweise einfach aus einem byzantinischen „Klimax" herübergenommen (abgeb. in Chr. M. Engelhardt's „Herrad v. Landsperg" u. s. w.; Atlas).

Wie in der Mosaik des Domes von Monreale und in der Bibel von Noailles ist auch hier das *Blut Abel's* personificiert (plate LXXVI), oder vielleicht richtiger: Abel selbst erhebt sich halb aus der Erde und ruft mit nach Adoranten-weise ausgebreiteten Händen den dabei stehenden Schöpfer an.

Plate XCV. Der *Verrat Ham's* zeigt die gewöhnliche Uebereinstimmung mit der allgemeinen Normaldarstellung dieses Gegenstandes (s. oben S. 55 u. 56), kommt sogar der venezianischen Composition ziemlich nahe. In der Abbildung der Archæologia ist das Bild unrichtig „Noah's death and burial" genannt!

Die Bibel aus Noailles,

erste Hälfte des XI. Jahrh., bibl. nation. in Paris, fonds latin 6 (4 grosse Foliobände).[1])

Diese Illustrationen sind mit der Feder gezeichnet und dann unvollständig mit wenigen, ungemischten Farben getönt, sehr roh, aber doch nicht ganz ausdruckslos. Wie die angelsächsischen Miniaturen, zeigen auch diese, 1:o die *Selbstständigkeit der abendländischen Genesisdarstellung* der byzantinischen gegenüber und 2:o die bedeutend grössere Freiheit der abendländischen Künstler im Verhältniss zu der Tradition, oder vielleicht richtiger die *Selbstständigkeit der localen Schulen.*

Aus den sehr eigentümlichen Miniaturen zu der Geschichte der Schöpfung und der ersten Menschen (Vol. I., fol. 6 r°) heben wir hier nur einige für uns besonders interessante Züge hervor. Rechts und links von dem nach den vier Elementen geteilten *Weltkreise* sieht man „*Nox*" und „*Dies*" kariatydähnlich „*Luna*" und „*Sol*" tragen. Die Figuren äusserst barbarisch. Merkwürdiger ist aber das Auftreten des *Wasserkopfes*,[2]) „Abissus" (s. Taf. XV., 118), welcher noch mehr als die eben genannten Personificationen jeden formellen Zusammenhang mit dem antiken Urtypus verloren hat.

Bei der *Erschaffung Adam's* fasst Gott-Christus (bärtig und mit Kreuznimbus) mit beiden Händen den vor ihm (auf einer Erhöhung) stehenden Menschen an der Schulter. Wir haben also hier wieder das wichtige Motiv der Berührung (s. oben S. 33).

---

[1]) Vergl. Waagen: Kunstwerke u. Künstler in Paris, S. 271.

[2]) Näheres über dieses Motiv, s. oben S. 20, Anm.

Die *Erschaffung Eva's* weicht bedeutend von der gewöhnlichen Darstellung ab. Adam schläft auf einem Bette, hinter welchem die schon halb gekleidete Eva steht. Links der Schöpfer mit der Rippe in der Hand!

Der *Sündenfall* wie gewöhnlich.

Die *Vertreibung:* wie in dem Heptateuch Aelfric's (s. gleich unten) stösst Gott selbst die Menschen aus dem Paradiese heraus (s. Taf. XV., 116). In den Gesichtern ein Versuch des Mienenspieles.

Gott spricht mit Kain nach dem Brudermorde. Dieser hält die Rechte schlaff hängend vor dem Munde — die schon erwähnte, gewöhnliche Trauergebärde der mittelalterlichen Kunst (s. oben S. 40, Anm. 2). Bemerkenswert ist es aber, dass wir hier, wie in Monreale (s. oben S. 49) und in der „Metrical Paraphrase" (s. oben S. 123), zu den Füssen des Herrn, *das Blut Abel's* wahrnehmen. Es ist hier ein Brustbild in einem blutroten Medaillon.

Auf derselben Seite ist schliesslich die *Tödtung Kain's durch Lamech* dargestellt. Wir werden das Bild noch erwähnen.

Fol. 7 v°. *Das Gericht Gottes.* Eigentümlicherweise sitzt Gott, wie in Venedig, links auf einem Throne. Er führt aber hier die Linke zum Munde. Es ist die eben erwähnte Trauergebärde, hier wahrscheinlich in der Bedeutung von Nachdenken. Die Menschen stehen ganz bekleidet vor ihm; Adam zeigt auf Eva, sie auf die Schlange — im grossen Ganzen haben wir hier die bekannte Composition (s. oben S. 38).

Wie man sieht, zeigen diese Bilder, trotz aller Selbstständigkeit, Motive, welche altherkömmlich und weit verbreitet sind. — Die Fortsetzung der Handschrift ist nur spärlich illustriert, die Bilder sind ohne Intresse.

Die angelsächsischen Genesisillustrationen in dem Heptateuch Aelfric's, [1])

Cottoniana, Claudius B IV., XI. Jahrh., beginnen, wie diejenigen Cædmon's, mit dem Sturze der bösen Engel.

Fol. 6 v°. Die *Erschaffung Eva's.* Gott (hier immer als Greis, mit blauem

[1]) Hier berichtige ich einen Irrtum (auf S. 6, 9). Die Handschrift Caligula A. 7. enthält keine Genesisillustrationen und das Bild Westwood's in seiner „Palaeographia sacra pictoria" rührt gerade *aus dem Heptateuche Aelfric's* her (die Änderung gilt auch für die Anm. 2 auf S. 43). — Wie dieser Irrtum entstanden ist, kann ich nicht mehr ermitteln.

Haare und Bart) zieht, wie gewöhnlich, Eva aus der Seite des schlafenden Adam hervor (s. oben S. 33).

Die *Vertreibung* und *Arbeit*, abgeb. in Westwood's Palæogr. sacra pict. Gott selbst bewirkt die Vertreibung und ein Engel giebt den Vertriebenen die erste Unterweisung in der Arbeit!

Fol. 12 v°. *Die Kinder Gottes nehmen sich Weiber unter den Töchtern der Menschen* (s. Taf. XIV., 109) und, fol. 13 r°, ihre Kinder *„die Gewaltigen* in der Welt, und berühmte Leute"[1]) (s. Taf. XV., 115). Ich führe diese Bilder an, weil sie zu einem interessanten Vergleich mit den entsprechenden byzantinischen Bildern des ältern Octateuch (s. Taf. XIV., 108 u. Taf. XV., 114) einladen. Hier eine antikisierende Heiratsscene, wie wir ähnliche auf frühchristlichen Sarkophagen und in der Cottonbibel antreffen, dort drei Männer, welche drei Mädchen liebkosen, deren Schönheit allerdings wenigstens moderne Augen nicht mehr bestechen kann.[2]) Dieser Unterschied ist bezeichnend. Die Darstellung des Liebkosens zwischen den beiden Geschlechtern ist nämlich ein echt abendländischer Zug (in der Kunst der gotischen Epoche besonders beliebt), welcher fast nie in byzantinischen Bildern gefunden wird.[3]) Auch in dem griechischen Octateuch sind die „Gewaltigen in der Welt" als Riesen aufgefasst. Aber, welcher Unterschied! Hier noch sehr fühlbare antike Nachklänge, dort eine stillose Barbarei. — Mit Recht hat Springer die übermässige Grösse der Hände als einen charakteristischen Zug der archaischen Kunst im Allgemeinen hervorgehoben!

Fol. 27 r°. Das *Bündniss Gottes mit Abraham.* Sie fassen sich an der Hand.[4]) Ueber diese Gebärde in der byzantinischen Kunst s. oben S. 60.

Fol. 29 v°. *Besuch der Engel bei Abraham.* Christus selbst ist der erste. Vor ihm liegt Abraham auf der Erde. — Unten werden die Vorbereitungen zum Gastmahle gemacht.

Fol. 70 v°. *Jakob segnet Ephraim und Manasse,* doch *ohne die Hände zu kreuzen* (s. oben S. 75, Anm. 1).

Fol. 78 r°. *Moses vor dem brennenden Busche* (welcher fehlt, wie auch in frühchristlichen Bildern, s. oben S. 80). Er bedeckt sich die Augen mit

---

[1]) I. Mose, VI., 4.

[2]) „Da sahen die Kinder Gottes nach den Töchtern der Menschen, wie schön sie waren..."

[3]) Die einzige, mir bekannte Ausnahme in dem vatic. Psalter Nr. 1927, fol. 19 r°: „Der Herr schauet vom Himmel auf der Menschen Kinder, dass er sehe, ob Jemand klug sei, und nach Gott frage. Aber sie sind Alle abgewichen und allesammt untüchtig", u. s. w. (Ps. XIII., 2 u. 3).

[4]) So auch in der Paraphrase Caedmon's (s. Archaeologia, plate XCIII). Hier kniet jedoch Abraham, wie ein Vasall, der seinem Lehnsherr den Eid leistet.

dem Mantel und scheint mit der andern Hand den Schuh von dem emporgezogenen Fusse abzuziehen. — Hier ist also ein Versuch gemacht die beiden Handlungen Moses' auf einmal darzustellen (s. oben S. 82 u. Anm. 2). Mit dem antikisierenden Mosestypus hat diese Figur nichts gemein.

Englischer Psalter des XII. Jahrh.,

brit. Mus., Nero C IV., mit höchst interessanten Illustrationen.[1])

Fol. 2. *Vertreibung aus dem Paradiese.* Links steht Gott und hebt befehlend den Zeigefinger gegen die Menschen, welche rechts von einem Engel vertrieben werden. Dieser trägt in der rechten Hand ein Schwert nach der abendländischen Sitte, stösst aber dabei, wie auch in einzelnen anderen Fällen (s. oben S. 40), mit der andern Hand Adam an der Schulter fort. Eva sieht sich trauend um und lässt ihre Hand unter dem Kinn herabhängen — wieder diese charakteristische Trauergebärde, welche wir schon mehrmals wahrgenommen haben (s. oben S. 40 u. Anm. 2; S. 68, 74 und 124). — *Ein Engel reicht den Menschen Werkzeuge*, dem Adam eine Hacke, der Eva eine Spindel (über dieses Motiv s. oben S. 38 u. 39).[2]) Daneben beginnen sie *dieselben zu benützen. Die mütterliche Rolle Eva's wird also auch in abendländischen Bildern nicht immer innegehalten* (s. oben S. 42 und gleich unten).

Bibel des XII. Jahrh.,

Bibl. nation. in Paris, fonds lat. Nr. 11,534 (u. 11,535), französischen Ursprunges. Die wenigen Miniaturen sind in spätromanischem Stile und in modellierender Guaschmalerei ausgeführt.

---

[1]) Nach Westwood: Palaeogr. sacra pict., normannisch-englisch. Da der Name des heil. Thomas Becket in dem beigefügten Calendarium nicht vorkommt, so schliesst er, dass die Handschrift älter sein muss. In nicht sehr stilgetreuer Weise reproduciert er auch die Darstellung des Kindermordes. — Abbild. der neun Miniaturen zum jüngsten Gerichte giebt Scharf jun. in „Archaeologia" XXXVI, 1855, zu einem Artikel „Observations on a picture in Gloucester Cathedral", S. 370. Er giebt als Entstehungsjahr 1125 an — auch Waagen (Treasures) weist auf die Frühzeit des XII. Jahrh. hin.

[2]) Waagen (Treasures of Art in Great Britain, Vol. I., London 1854) nennt dies „a new and happy idea". Ganz neu war die Idee aber nicht; vielmehr taucht sie, seit den altchristlichen Sarkophagreliefs, sowohl in byzantinischen als abendländischen Bildern hier und da, verschiedenartig variiert, auf.

Auf fol. 6 r° wird die Schöpfungsgeschichte in mehreren zu einem grossen, reich ornamentierten I [1]) zusammengestellten Kreisen und Kreissegmenten geschildert. *Die fünf ersten Schöpfungsmomente* sind äusserst einförmig gegeben: Gott jedesmal segnend in der Mitte stehend. — Die *Erschaffung Adam's* bietet dadurch ein besonderes Interesse, dass dieser wieder schräg auf dem Boden liegt (s. oben S. 29), während der Schöpfer segnend vor ihm steht. Ein grüner Strahl, das „spiraculum vitæ" (s. oben S. 30) geht von Gesicht zu Gesicht. — *Eva wird aus der Seite Adam's hervorgezogen.* — Bei der *Vertreibung* erhebt der Engel sein Schwert und stösst wieder mit der Linken die Sündigen heraus. — *Die Arbeit:* Adam steht mit einer Hacke in der Hand; Eva spinnt. Auch im Psalter des heil. Ludwig in der Bibliothek des Arsenals in Paris spinnt sie nur (s. Du Sommerard: Les Arts aux moyen-âge, 8e Série, pl. XIX); vergl. oben S. 41 u. 42.

„Speculum humanæ salvationis",

zwei Handschriften des XIV. Jahrh. im britischen Museum (Harl. 3,240 u. Kings MS 5), interessant wegen der Parallelen aus dem alten und dem neuen Testamente und darum hier als Bespiele dieser Art exegetischer Malerei des späten Mittelalters im Abendlande kurz erwähnt.

Moses vor dem brennenden Busche ist, das eine Mal mit der *Verkündigung Maria's*, das andere Mal mit der *Geburt Christi zusammengestellt.* [2]) Moses zeigt keine Uebereinstimmung mit dem byzantinischen Typus; Gott selbst offenbart sich im Busche. — In beiden Handschriften ist die *Begegnung Abraham's und Melchisedech's* dem Abendmahle beigegeben. In Harl. 3,240 ist die Scene zu einer vollständigen Communion geworden. Abraham (in voller Ritterrüstung) kniet vor Melchisedech, welcher mit Kelch und Hostia in der Hand ihm den Segen erteilt (s. unsere Bemerk. oben S. 60).

Aus Kings MS 5 führe ich noch folgende Parallelismen an: Christus trägt sein Kreuz und *Isaak trägt das Holz* zu seinem eigenen Opfer; die

---

[1]) „In principio creavit" u. s. w.

[2]) Hier will ich zu meinen Bemerkungen über den *brennenden Kreuzesbaum* im Paradiese (s. oben S. 42) hinzufügen, dass die zwei auf den Kreuzarmen sitzenden Vögel schon auf altchristlichen Sarkophagen vorkommen und da wahrscheinlich (wie Garrucci u. Roh. de Fleury annehmen) nur die Gläubigen bezeichnen. — Auch in dem griech. Codex der Bibl. nat., Nr. 1128 (mit der Geschichte Barlaams' und Josaphat's) sieht man im Paradiese (fol. 30 r°) ein Kreuz, jedoch nicht brennend und hier zwischen zwei Bäumen gestellt.

Kreuzigung Christi zwischen dem *Opfer Isaak's* und der *ehernen Schlange;* die Seite des Gekreuzigten wird mit der Lanze durchbohrt — zwischen der *Erschaffung Eva's* (sie kommt aus der Seite Adam's hervor) und dem *Wasserwunder Moses';* die Grablegung zwischen *Joseph im Brunnen* und Jonas von dem Fische verschlungen; die drei Frauen am Grabe zwischen *Ruben, welcher den Brunnen leer findet* und der Braut aus dem hohen Liede (Kap. III.), welche vergebens ihren Geliebten in ihrem Bette sucht, u. s. w.

Italienische Fresken des XIV. Jahrh.,

Deckengemälde angeblich des Antonio Viti[1]) (zweite Hälfte des XIV. Jahrh.) in dem aufgehobenen Kloster S. Antonio Abate in Pistoia. Die *Vertreibung* zeigt eine vollständige Uebereinstimmung mit dem Relief an der Domfaçade von Orvieto (s. oben S. 41). Ein Engel stösst die Sündigen mit den Händen heraus. Hinter ihm schwingt noch ein zweiter Engel das Schwert. Dieser Engel hat drei Paar Flügel. Ein flammendes Feuer verhindert den Eintritt in das Paradies. — Bei der *Arbeit* spinnt Eva, wie in den meisten italienischen Darstellungen (s. oben S. 42 u. 43). Kein Kind ist zugegen.

Hier will ich schliesslich, um der Vollständigkeit willen, zwei Serien Elfenbeintafeln mit Genesisdarstellungen erwähnen, von denen ich Abgüsse und Photographien im South-Kensington Museum gesehen habe:

Siebzehn kleine byzantinische Elfenbeinreliefs des Museums zu Darmstadt.[2]) Eva kommt aus der Seite Adams hervor; Adam u. Eva bei einander stehend; Sündenfall (zwei Reliefs); die reuigen Menschen (zwei Reliefs; nach dem oben, S. 41, Anm. 2, erwähnten Typus); Gott spricht zu Adam, welcher sich tief verbeugt und mit beiden Händen sich um das Gesicht fasst (zwei Reliefs); Vertreibung aus dem Paradiese: Adam und Eva gehen ruhig davon, der Engel macht nur die Gebärde des Sprechens (zwei Reliefs);[3]) Adam hackt die

---

[1]) Nach Ciampi und Anderen, welche Ansicht jedoch Cavalcaselle u. Crowe nicht zu teilen scheinen (s. Storia della Pittura in Italia, T. II., S. 236).

[2]) Abgüsse in S. Kensington, Nr. 199—215.

[3]) Eine durch die Verteilung der Figuren auf verschiedene Tafeln bedingte Abweichung von der gewöhnlichen Regel (s. oben S. 39).

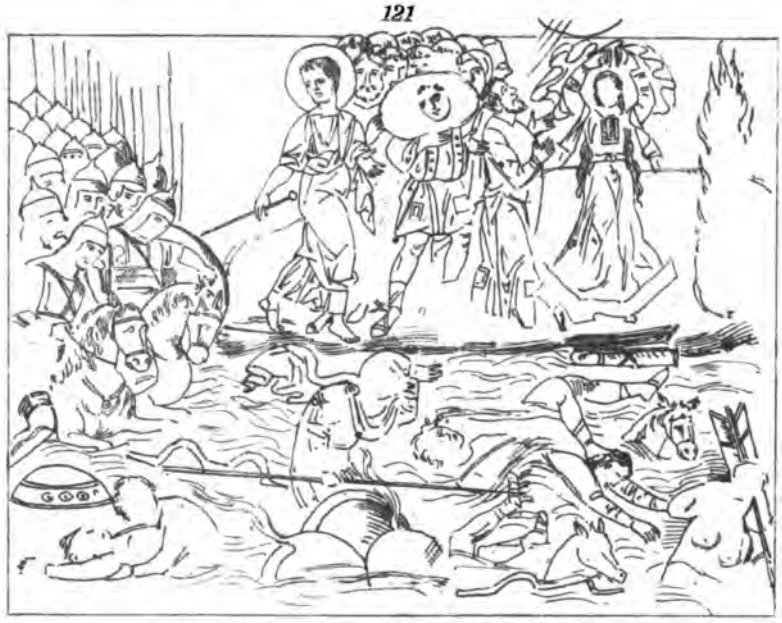
Untergang der Egypter im roten Meere.

(s. S. 133).

120

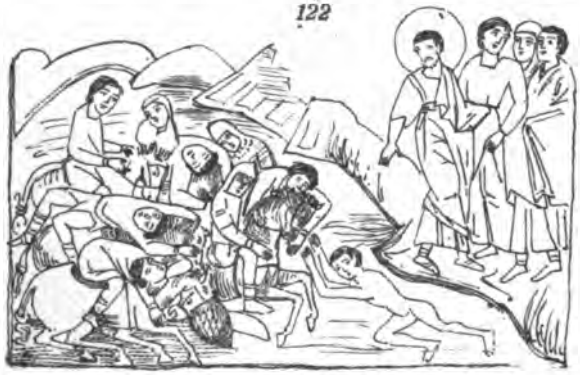
Altchristliches Sarkophagrelief im Lateran- Museum (Rom).

121



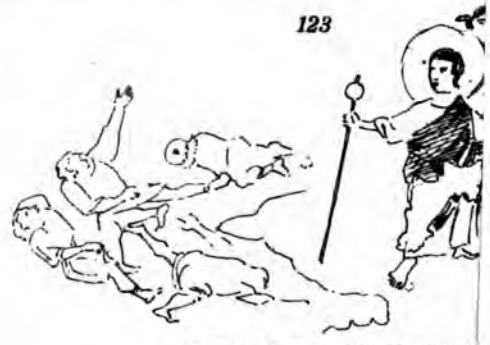
Paris, f. grec, 510, IX. Jahrh.
Homilien Gregor's von Nazianz.

122



Paris, f. grec, 1128, XIII. Jahrh.
Geschichte Barlaam's u. Josaphat's.

123



Paris, f. grec, 20, X. Jahrh.
Psalter.

Erde; Adam schneidet das Getreide; Kain trägt ein Bündel Aehren auf dem Rücken; Tod Abel's (wie bei Gori;[1]) die Tafel mit der Figur Kain's fehlt); Pluto (!?, sitzende Eva?); Adam (?, Thubalkain?) schmiedet; Eva (?, Thubalkain?) zieht ein Paar Blasebälge.[2])

Mons. Bethune besitzt *eine Elfenbeinschachtel*, deren Reliefs Repliken der Darmstädter erhalten (Phot. in S. Kensington).

Wie oben erwähnt, überspringen die venezianischen Mosaiken oft nicht nur einzelne wichtige Gegenstände, sondern sogar ganze Serien von Begebenheiten, welche die mittelalterliche Kunst sonst gerne behandelte. Es fehlte uns daher die Gelegenheit, gewisse alte und weit verbreitete Compositionstypen zu besprechen, welche für unsere ikonographische Untersuchung Bedeutung haben.

Der venezianische Genesiscyklus schliesst z. B. die Erzählung von den ersten Menschen mit der Verdammung Kain's ab, um dann sogleich mit der Geschichte Noah's zu beginnen. Die mittelalterliche Kunst kennt indessen auch eine Fortsetzung der Tragödie. So lässt das Malerbuch vom Berge Athos Adam und Eva ihren Sohn beweinen — ein tröstender Engel verkundet seine Auferstehung am jüngsten Tage.[3]) An dem bereits genannten Glasfenster der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi weint Adam allein über der Leiche.[4]) Die vaticanischen Octateuchen führen den reuig trauernden Kain vor und fügen noch die Geburt seines Kindes hinzu.

Dann folgt, in den Octateuchen, eine Composition, welche unsere Aufmerksamkeit erheischt, weil sie in die florentinische Kunst aufgenommen wurde. Der *blinde Lamech tödtet* mit einem, von einem Knaben gerichteten Pfeile seinen Urgrossvater, den alten, nur mit dem Kopfe aus einem Busche zum Vorschein kommenden *Kain*. Gleich daneben liegt der danach ebenfalls von La-

---

[1]) Dieses von mir schon mehrfach genannte Relief befindet sich jetzt, was ich leider erst hier hinzufügen konnte, in der Sammlung Meyrick. Das Museum in South-Kensigton besitzt davon einen Abguss.

[2]) Die griechischen Inschriften stimmen nicht überall zu dem Gegenstande. Im Mittelalter wurde Thubalkain nicht nur als „Meister in allerlei Erz und Eisenwerk" (I. Mose, IV., 22), sondern auch als Erfinder der Musikwerkzeuge gefeiert.

[3]) Meines Wissens hat das letztgenannte Motiv kein Analogon in der mittelalterlichen Kunst. Bei der Höllenfahrt Christi steht aber in byzantinischen Darstellungen Abel bisweilen zur Seite seiner Eltern.

[4]) Thode („Franz v. Assisi", S. 545) nennt diese Scene die Verhöhnung Noah's.

mech getödtete Knabe blutend da.[1]) Weiter rechts sieht man Lamech die Missethat seinen zwei Weibern, Ada und Zilla, erzählen (s. Taf. V., 28). Man kann kaum daran zweifeln, dass die byzantinische Composition der entsprechenden Mosaik im Baptisterium zu Florenz als Vorbild gedient hat[2]) (allerdings ist das Mosaik-gemälde in einer weit spätern Zeit vollständig, doch sicher mit Beibehaltung der ursprünglichen Anordnung, erneuert worden). Nur steht der Knabe hier hinter dem Lamech und reicht ihm einen neuen Pfeil. Paolo Uccelli kommt noch auf den alten Typus zurück, in seinem chiaro-oscuro im Chiostro verde, S. Maria novella, Florenz. Doch ist hier der getödtete Knabe weggelassen (s. Taf. V., 29).

In einer abweichenden Weise stellen uns dagegen die Mosaiken von Monreale die tragische Begebenheit dar. Der Knabe zeigt auf den ganz nahe stehenden und hier nicht durch einen Strauch verdeckten Kain, welcher, von dem eben abgeschossenen Pfeile Lamech's ins Herz getroffen, gerade zu Boden zu sinken beginnt. Wenngleich auf die beiden Hauptfiguren beschränkt, kehrt dieselbe Composition, an einem Kapitäle des Kreuzganges wieder (s. Taf. V., 30).

Der *gerechte Enoch*,[3]) in den Octateuchen, ist von Interesse nicht nur wegen des beigegebenen Monatscyklus (s. oben S. 31, Anm.), sondern auch, weil dieselbe Darstellung des Abgewendeten, bei dem stehenden Enoch auf einem Sarge sitzenden Todes schon in dem bedeutend ältern vatic. Cosmas vorkommt.[4]) — Cædmon's Paraphrase und der Heptateuch Aelfric's suchen hingegen die Aufnahme Enoch's in den Himmel zu veranschaulichen. Cædmon lässt den aufwärts schwebenden Körper, wie den des Erlösers bei der Himmelfahrt, zwischen den Wolken verschwinden; in dem Heptateuch steigt er

---

[1]) Die Bibel (I. Mose, IV., 23 u. 24) weiss nichts von diesen Details; aber die Tradition der Juden hatte Folgendes zu erzählen: Lamech war blind geworden und tödtete Kain auf der Jagd, indem er wähnte ein wildes Tier zu schiessen. Nachher tödtete er aber auch seinen eigenen Sohn, Thubalkain, der die Ursache des Mordes gewesen war, weil er den Vater ins Gebüsch zu schiessen geheissen hatte, wo er etwas sich rühren sah.

[2]) Ganz anders ist dieser Gegenstand an der Façade des Domes zu Modena dargestellt. Der Knabe fehlt. Der im Profil und in ganzer Figur gegebene Kain sinkt auf's Knie und greift in einen ornamental behandelten Baum.

Fast ebenso roh und ebenso selbständig ist die Scene in der von uns schon erwähnten Pariser Bibel, fonds latin Nr. 6 (s. oben S. 124), behandelt. Hier ist der Knabe zugegen. Kain steht hinter einem Felsen und umfasst mit der Hand das Kinn.

[3]) Welcher seines gottseligen Lebens wegen von Gott „weggenommen" wurde.

[4]) Dobbert macht ebenfalls auf den Zusammenhang zwischen diesen Bildern aufmerksam (s. seinen Aufsatz: „Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa", Report. für Kunstwissenschaft, B. IV., 1. H.; Anm. 22).

mit der Beihülfe des Herrn die Himmelsleiter hinauf. — In den griechischen Miniaturen klingt noch die symbolisierende Darstellungsweise der frühchristlichen Kunst nach und die feierliche Ruhe Enoch's ist echt byzantinisch; in den abendländischen ringt eine naiv materielle Auffassung um jeden Preis nach einem möglichst anschaulichen Ausdruck!

Es ist dies derselbe Unterschied wie in den schon genannten Darstellungen der Liebe der Kinder Gottes zu den Töchtern der Menschen, s. oben. S. 125.

Das *Opfer Isaak's* gehört zu denjenigen alttestamentlichen Scenen, welche in der byzantinischen Kunst fast immer in sehr übereinstimmender Weise behandelt sind. Die Entwickelung des Motivs beginnt aber schon in der frühchristlichen Kunst, zu deren stets wiederkehrenden Aufgaben es zählt. Die Momente der Darstellung sind durch die biblische Erzählung gegeben und immer dieselben: Abraham im Begriffe seinen Sohn zu schlachten, das himmlische Eingreifen um dies zu verhindern, und der Widder. Isaak kniet in der Regel gebunden auf dem Altar; Abraham legt die Linke auf seinen Kopf und hebt das Schwert in der Rechten, da er die Hand Gottes oder den Engel bemerkt. Für eine so gespannte Situation ist aber in den Darstellungen der ersten christlichen Jahrhunderte viel zu wenig Bewegung; Abraham ist nur in eine kurze Reise-pænula gekleidet, nicht in die würdevollen Gewänder eines Patriarchen. — Ich habe hiermit auch die Richtung der folgenden Entwickelung angedeutet.

Diese beginnt, so weit die erhaltenen Denkmale es uns an die Hand geben, mit der Mosaik in S. Vitale zu Ravenna, wo Abraham schon in langer Tunica und dem Mantel auftritt. Sogar der flatternde Mantelzipfel, welcher später typisch wurde, fehlt hier nicht. Auch sein Gesichtstypus ist verändert: statt des Petrus-ähnlichen der frühchristlichen Kunst (mit kurzem Haare und rundem Bart), trägt er in der byzantinischen Kunst, nunmehr immer langes Haar und einen spitzen Bart. Seine Ruhe hat er aber in Ravenna noch nicht aufgegeben.

Einen entscheidenderen Schritt vorwärts macht die Composition in dem vaticanischen Cosmas,[1]) wo schon alle seither typisch gebliebenen Kennzeichen vorkommen. Das Dramatische ist bis zur Brutalität getrieben. Abraham macht einen heftigen Schritt gegen seinen Sohn hin und packt ihn an den Haaren! — Sehr ähnlich, doch weniger gut gezeichnet, ist die Scene in dem Pariser Gregorcodex Nr. 510 (fol. 174 r°); nur wendet der Vater seinen Kopf rück-

[1]) S. Garrucci, vol. III., tav. 142.

wärts, um auf die von dieser Seite kommende Stimme zu horchen. Dies ist aber auch ein alter Zug, den z. B. bereits die Elfenbeinpyxis im Berliner Museum zeigt (s. Garrucci, vol. VI., tav. 440, 1). Später findet man dieselbe Composition in dem laurenzianischen Cosmas, den Octateuchen und den sicilianischen Mosaiken. Nur in den volkstümlichen Psalterillustrationen [1]) macht sich eine Abweichung von dem traditionellen Typus bemerkbar. Die Composition ist umgedreht, so dass Abraham rechts gestellt ist, was zu durchgehenden Veränderungen der Zeichnung genötigt hat. Ein Engel kommt, wie in den Mosaiken, herniedergeflogen um die That zu verhindern. Uebrigens tritt schon an der Berliner Pyxis der Engel Gottes auf, die gewöhnliche Hand im Himmel ersetzend.

In diesem Zusammenhange haben wir noch der Fresken von Ferentillo und Assisi, obschon zeitlich so weit von einander getrennt, zu gedenken, weil sie sich beide dem echt byzantinischen Typus anschliessen. Etwas mehr verändert erscheint die Composition in S. Angelo in Formis, wo Isaak nicht gebunden, sondern mit wie zum Gebet geschlossenen Händen [2]) auf dem Altare kniet. Aber auch hier packt der Vater ihn am Haare und wendet sich zugleich nach dem fliegenden Engel um. Auf dem Paliotto von Salerno [3]) ist es Gott-Christus selbst, der im Himmel erscheint. Sogar die berühmten Reliefs Ghiberti's und Brunelleschi's entfernen sich nicht sehr von dem alten Typus (s. Perkins: Sculpt. ital., Album, pl. XIV). Aber dieser Typus, welcher, wie wir gesehen, zuerst in der altbyzantinischen Kunst sich entwickelte, war auch nördlich von den Alpen bekannt, wie dies ein schöner Kelch von deutschem Ursprunge (XIII. Jahrh.) im Dome zu Borgå in Finnland zu beweisen scheint (publ. von Dr. Eliel Aspelin in Helsingfors; danach in dem Kunstgewerbeblatte von Pabst, Jahrg. 1885, S. 101). Auch hier macht Abraham einen heftigen Schritt vorwärts, packt, wie fast überall, seinen Sohn an den Haaren und sieht sich nach dem herabgeschwebten Engel um. Es fehlt nicht einmal der wehende Mantelzipfel. [4])

---

[1]) In Moskau, Paris, London, Rom und Berlin.

[2]) Dies scheint ein abendländischer Zug zu sein; wenigstens ist Isaak auf dieselbe Weise auch in dem angelsächsischen Heptateuch, in den beiden schon genannten „Specula humanae salvationis", am Bronze-leuchter des Domes zu Mailand und auf einer Emailtafel des XII. Jahrh. im Louvre (s. Rohault de Fleury: La Messe, T. I., S. 58) dargestellt.

[3]) Der ganze Altarvorsatz von Salerno ist bei Roh. de Fleury abgebildet, „La Messe", pl. LXXXIX. Das Museum von South-Kensington besitzt Abgüsse von den Elfenbeinreliefs.

[4]) Unter den mir bekannten Darstellungen dieses Gegenstandes weisen die Thürreliefs von S. Zeno in Verona und dem Dome zu Monreale die grössten Abweichungen von dem herkömmlichen Typus auf. Die Originalität ist aber hier eigentlich nur eine grenzenlose Roheit (besonders im

In einigen dieser Bilder, wie z. B. schon in dem vaticanischen Cosmas, später in der Pariser Gregor-handschrift, den Octateuchen, dem Heptateuch Aelfric's, den Reliefs Ghiberti's und Brunelleschi's u. s. w., sind die Diener mit dem Esel hinzugefügt. Besonders eingehend ist die Schilderung aller zu diesem Gegenstande gehörenden Umstände in den Octateuchen. Wir haben schon bemerkt, dass, in dem flandrischen „Speculum", Kings MS. 5, der das Holz zu seinem eigenen Opfer tragende Isaak als Vorbild zu dem sein Kreuz tragenden Christus aufgefasst ist. Das Motiv selbst kommt aber schon in frühchristlichen Malereien vor (s. Garrucci, vol. II., tav. 67).

Die Darstellung des *Unterganges der Egypter im roten Meer* gehört ohne Zweifel zu den interessantesten alttestamentlichen Illustrationen der byzantinischen Kunst, weil die herkömmliche Composition sehr deutlich bis in frühchristliche Zeiten zurück verfolgt werden kann. Und während die meisten übrigen Gegenstände von der ersten christlichen Kunst in so zu sagen symbolisch-rudimentärer Form dargestellt werden, welche sodann bei der fortlaufenden Entwickelung sich immer mehr vervollständigt, so tritt dagegen schon an den alten Sarkophagen der Untergang der Egypter und die Rettung der Israëliten uns überraschend reich entgegen. Man findet diese Darstellung besonders an süd-französischen Särgen; doch besitzt auch das Lateranmuseum in Rom ein typisches Beispiel (s. Taf. XVI., 120). Die Scene wird überall sehr übereinstimmend behandelt und füllt, in der unruhigen Compositionsweise der spätrömischen Kunst, die ganze Fläche mit einem Wirrwarr von Figuren aus (s. z. B. Garrucci, vol. V, tav. 308 u. 309).

An der Spitze seiner Reiterei stürmt, von links her, Pharao auf einem Streitwagen einher. Er hebt seinen Schild mit dem linken Arm empor und trägt einen Speer in der gesenkten Rechten. Rechts, auf dem Strande, stehen oder entfernen sich die Israëliten, unter welchen ein den Tamburin schlagendes Mädchen besonders hervortritt. Die Kinder sitzen auf den Schultern ihrer Eltern oder werden an der Handwurzel geleitet. Ein junger Mann trägt einen eigentümlichen Beutel oder Sack rings um die Schultern. Hinter den Israeliten kommt eine Säule zum Vorschein, auf deren Kapitäl ein Feuer brennt. Es ist dies die wegweisende *Feuersäule Gottes* (II. Mose, XIII., 21). In der-

---

erstgenannten Falle). — An dem Fusse des Bronzeleuchters in Mailand hat die Composition sich nach den reichen Ornamentverschlingungen richten müssen.

selben Form, nur rot gemalt, finden wir die Erscheinung noch in den volkstümlichen Psaltern und dem laurentianischen Cosmas.

Als der letzte in dieser Gruppe steht der bartlose Moses und berührt das Wasser mit dem gesenkten Stabe. Die enge Fläche zwischen Pharao und Moses ist von ertrinkenden Egyptern und Rossen überfüllt. Schliesslich noch, nach antiker Sitte, die Personificationen Egyptens, des Meeres u. s. w., zwischen den Füssen der Pferde gelagert. — Dass jedoch der Sarkophagen-Typus in diesen frühen Jahrhunderten sonst nicht streng festgehalten wurde, beweisen die Mosaiken von S. Maria maggiore (s. Garrucci, vol. IV, tav. 219, 2) und die Holzthüren von S. Sabina (s. Garrucci, vol. VI, tav. 500, VII), beide in Rom. Wir können uns aber bei diesen Abweichungen nicht aufhalten, sondern wenden uns nun zu der spätbyzantinischen Kunst.

Hier habe ich dieselbe Composition in folgenden Handschriften gefunden: Nr. 510, fol. 264 v° (IX. Jahrh.; s. Taf. XVI., 121; die Figur Moses' allein bei Bordier: Description etc., fig. 16) und Nr. 139 (X. Jahrh.; abgeb. bei Denon: Monum. des Arts du dessin, t. I, pl. 39, u. Bayet: L'Art byzantin, fig. 49),[1]) beide in Paris; in den beiden vaticanischen Octateuchen[2]) (Nr. 747, fol. 89 v°, XI. Jahrh.; das betreffende Bild aus dem späteren Codex, Nr. 746, XII. Jahrh., abgeb. bei d'Agincourt, tav. LXII); in dem Barberini-Psalter v. J. 1177, Nr. III., 39; in dem vaticanischen Psalter Nr. 1927, XII. oder XIII. Jahrh.; in der Pariser Handschrift Nr. 1128 der Gesch. von Barlaam und Josaphat, XIV. Jahrh., fol. 34 r° (s. Taf. XVI., 122). Die volkstümlichen Psalter werden wir besonders erwähnen. Ob sich die Beschreibung des Malerbuches auf diese herkömmliche Composition bezieht, ist aus dem Texte nicht recht ersichtlich.

Von diesen Bildern bezeichnen die erstgenannten unzweifelhaft die reichste Entwickelung der Composition. Wenngleich der Zusammenhang mit der alten Sarkophagcomposition unverkennbar ist, so sind doch auch die Veränderungen nicht unbedeutend. Das neue Format hat eine Dislocation der zwei Hauptgruppen gefordert, in dem die Israëliten nunmehr unperspectivisch *oberhalb* der ertrinkenden Egypter angebracht sind. Noch steht Pharao an der Spitze seiner Reiterei; alle aber sind schon ins Wasser gerathen. Die Pferde des Königs verschwinden gerade in die Tiefe (ganz ähnlich ein Pferd auf dem Relief, Taf. XVI., 120). Er selbst erhebt noch die Linke, aber nicht mehr aus Uebermut, sondern, ohne den Schild, zu einer Gebärde des Schreckens.

[1]) Obschon die Composition der Nr. 139 reicher ist, so habe ich doch diejenige aus Nr. 510 abgezeichnet, weil die erstgenannte durch die Abbild. Bayet's allgemein bekannt ist.

[2]) Der Auszug aus Egypten in mehreren Scenen dargestellt.

Moses ist nicht mehr stehend dargestellt; er geht vielmehr energisch vorwärts, in charakteristischer Weise die Linke erhebend — ebenso auch in dem Octateuch Nr. 746 [1]) und in dem Barberini-Psalter III., 39. Der junge Mann mit dem Beutel um die Schultern kehrt noch wieder — später wird das Motiv nicht mehr verstanden, und in einen Mantel verwandelt (die Octateuchen und der Psalter III., 39). Eine Mutter trägt ihr Kind auf der Schulter, wie in den Sarkophagreliefs, und leitet ein zweites an der Handwurzel, u. s. w.

Die Personificationen sind keineswegs verschwunden, obschon sie nun nicht mehr in classischen Stellungen daliegen. Der Pariser Psalter Nr. 139 ist besonders reich daran. Die „Thalassa" ist ein im Meere schwimmendes, halbnacktes Weib, [2]) welches erschrocken den rechten Arm, wie zur Abwehr hebt. Der Abgrund, ὁ βυθός, ein muskelstarker, rotbrauner, [3]) junger Mann, fasst mit beiden Händen den König am Kopfe, um ihn in's Meer herabzuziehen. In dem spätern Octateuch ist er (wahrscheinlich durch Missverständniss der schon in Nr. 139 übertrieben entwickelten Brustmuskeln) zu einem Weibe geworden! Oben sitzt die staunende „Wüste" und in der Luft schwebt die blau in blau gemalte „Nacht", Cœlus-ähnlich einen Schleier über ihren Kopf spannend. Statt der Feuersäule sieht man hier ein hoch flammendes Feuer. — Ausser dem „Meere" entbehrt der Codex 510 aller Personificationen, welche um so entschiedener von dem spätern Octateuch wieder aufgenommen werden. Der ältere Octateuch hat nur die dunkelviolette Nacht. Das Meer ist in allen spätern Darstellungen zu einer kleinen Wasserfläche zwischen Felsen zusammengeschmolzen.

Statt des den Tamburin spielenden Mädchens auf den Sarkophagen, sehen wir im Codex 510 eine junge, schlanke Frau mit langen Haaren und hoch geschwungenem Schleier, die Cymbeln über dem Kopfe zusammenschlagend, vor den Israëliten tanzen. Es ist „Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester". [4])

---

[1]) Grimoüard de S. Laurent giebt in seinem „Guide de l'art chrétien" eine Abbildung des Moses aus einer vaticanischen Handschrift, wohl dem Octateuch (die Nummer nicht angegeben). Moses' Stab ist hier das Kreuzzepter Christi. Der Legende nach entnahm er nämlich seinen Wunderstab dem Baume, welchen Seth, einen zweig vom Baume des Lebens nehmend, auf dem Grabe Adam's pflanzte, und wovon später auch das Holz zum Kreuze Christi genommen wurde. Uebrigens kennt auch der Illustrator des Londoner Psalters (Nr. 19,352) den Kreuzstab Moses'. Sonst trägt, in den volkstümlichen Psalterillustrationen, Moses einen Stab mit Kugelförmigem Knopfe (s. Fig. 123).

[2]) Auf den Sarkophagen ein Mann mit einem Ruder.

[3]) Die Carnation der antiken Atleten.

[4]) Später gewann dieses Motiv eine reichere Entwickelung. Wir finden nämlich in den zwei Octateuchen (s. d'Agincourt, tav. LXII) und in dem Evangelistar der Königin Constanza († 1198), jetzt im Museum zu Palermo, vier Mädchen einen Reigentanz ausführen. Im Hamilton-Psalter (Berlin) nimmt eine noch grössere Anzahl von Mädchen an dem Tanze Teil; dazu kommt ein unerwar-

Der vaticanische Psalter Nr. 1927 und die Pariser Handschrift Nr. 1128 zeigen schliesslich die alte Composition in der vollständigsten Verwilderung. Der Künstler macht nunmehr keinen Unterschied zwischen dem Könige und den Kriegern, welche nebst den Pferden auf dem Wasser zu schlafen scheinen. Besonders in der Pariser Handschrift ist der Verfall ausserordentlich. Der Abgrund ist in eine nichtssagende, schwimmende Figur verwandelt. Moses hat seinen Stab, aber nicht seine dadurch motivierte Handstellung verloren. Alle bezeichnenden Motive unter den Israëliten (der Mann mit dem Sack, die Mütter mit den Kindern, die Feuersäule, u. s. w.) sind verschwunden (s. Fig. 122).

Die oben beschriebene Composition ist aber nicht auf die byzantinische Kunst beschränkt. Kondakoff behauptet, dass die Darstellung des Unterganges der Egypter in dem *karolingischen* Codex von S. Paolo (s. d'Agincourt, tav. XLI) direkt nach byzantinischen Mustern gegeben sei. Die Uebereinstimmung ist aber nur ganz allgemein und lässt sich aus einem gemeinsamen, altchristlichen Ursprung um so besser erklären, als man dieselbe Composition schon in dem Ashburnham-Pentateuch vorfindet. — Auch sind die meisten frühchristlichen Reliefs dieses Gegenstandes gerade in Frankreich gefunden — ein Umstand, der vielleicht von Bedeutung ist, sobald es gilt zu bestimmen, in welchem Grade die verschiedenen Provinzen des alten römischen Reiches zu der ersten Ausbildung der ikonographischen Typen beigetragen haben.

Wir müssen aber noch einmal zu der byzantinischen Kunst zurückkehren, wo die *volkstümlichen Psalterillustrationen* gegenüber der herkömmlichen Darstellung der Rettung der Israëliten dieselbe Freiheit zeigen, welche im Allgemeinen diese Miniaturenclasse auszeichnet. In der Pariser Handschrift Nr. 20 (X. Jahrh.) ist das Thema auf fol. 16 r^0 behandelt. Die Gruppe der Israëliten zeigt zwar eine allgemeine Ähnlichkeit mit der traditionellen, wenngleich die meisten bezeichnenden Züge fehlen, und Moses nimmt auch seinen gewöhnlichen Platz ein. Seine knabenähnliche Figur trägt aber einen auffallend veränderten Charakter. Vollkommen anders ist der Untergang der Egypter geschildert. Man sieht nur vier auf der Wasserfläche, wie auf einem festen Boden liegende, zappelnde Figuren. Die Sündflut hat wohl dem Künstler vorgeschwebt (s. Taf. XVI., 123).

---

tetes Motiv: zwei Buben raufen sich und ein Mann schüttet Wasser über sie, um ihre Leidenschaft zu beschwichtigen!

Im Evangelistarium Constanza's ist eigentlich nicht die Errettung selbst, sondern ein späterer Moment dargestellt. In Gegenwart von drei Weibern zeigt Moses mit seinem Stabe auf das leere Meer hin.

Auch in den beiden, einander sehr nahe stehenden Psalterhandschriften: des british Museum (v. J. 1066) und der Barberini-Bibliothek in Rom (Nr. III., 91; XII. Jahrh.), haben wir ganz eigentümliche Abweichungen zu verzeichnen. Ich führe die Bilder nach dem Barberini-codex an — in der Londoner Handschrift haben sie eine etwas frühere Folio-nummer. Fol. 126 v°: auf einer Landzunge mitten im Meere ziehen die Israëliten auf eine rote, *Feuer tragende Säule* zu (s. oben S. 133). An der Spitze geht Moses mit vorgestrecktem Stabe; danach Aaron, welcher auf ihn zeigt, indem er sich zu der kleinen, nachziehenden Schaar von Israëliten zurückwendet. Unter diesen erinnert nur noch eine Mutter mit ihrem Kinde an die uns bekannten Motive. — Ebenso wie in diesem Bilde fehlen die Egypter auf fol. 176 r° und fol. 243 r°, wo hinter den Israëliten tanzende Mädchen auftreten. Der Londoner Psalter zeigt sogar, auf fol. 192 v° (dem fol. 243 r° des Barberini-Psalters entsprechend), *die den Tamburin spielende Mirjam* vor den Israëliten, ganz so wie auf den alten Sarkophagen (s. Taf. XVI., 120). — Fol. 243 v°: die Gruppe der Israëliten (auf dem unteren Rande) ungefähr wie vorher. Moses berührt mit seinem erhobenen Stabe das Wasser, welches, nebst den ertrinkenden Egyptern höher, auf dem Seitenrande gemalt ist. Aaron harangiert die Israëliten.

Berliner (Hamilton-) Psalter, fol. 243 v°: der bärtige [1]) Moses steht mit dem Stabe in der Hand. Aaron, an der Spitze der Israëliten, spricht zu ihm. Keine anderen, charakteristischen Züge als: auf den Schultern getragene Kinder. Den durch die blauen Wellen zurückgelegten Weg bezeichnet ein graugrüner Streif.

Muss man nun, trotz diesen Abweichungen, einen geschichtlichen Zusammenhang zwischen diesen Psalterbildern und der herkömmlichen Composition annehmen, so findet man anderwärts Darstellungen desselben Gegenstandes, welche ganz unabhängig erfunden sind. Eine solche ist die barbarische Miniatur in der griechischen Auswahl biblischer Stellen, Paris Nr. 923, IX. Jahrh., fol. 369 r°, wo wir die Egypter in einer Art wassererfülltem Troge ertrinken sehen. Nur die Köpfe sind noch über den Wellen. Rechts die Israëliten; einer unter ihnen flieht erschrocken. Hinter dieser Gruppe erhebt sich der riesenähnliche Moses, welcher das Wasser ganz ruhig mit seinem Stabe berührt.

Ich habe mich so lange bei diesem Gegenstande aufgehalten, weil man bei keinem andern unter den hier behandelten: den frühchristlichen Ursprung, die Entwickelung nicht nur in der byzantinischen, sondern auch in der karo-

[1]) S. oben S. 85.

lingischen Kunst, den Grad und die Grenzen der Autorität der Tradition und schliesslich den Verfall der uralten Compositionen so klar nachweisen kann.

Empfang der Gesetzestafeln. Ihrem allgemeinen Charakter gemäss begnügt sich die frühchristliche Kunst mit einer ganz ruhigen, nur halb andeutenden Darstellung der Situation. Moses, ein junger, in den idealen Mantel gekleideter Mann nimmt mit vollkommenster Fassung, wie gleichgültig, von einer himmlischen Hand die kleinen Tafeln entgegen. Rein symbolisch ist die Scene auf dem berühmten Sarkophage des Junius Bassus (Garrucci, tav. 322, 2), wo statt Moses ein Lamm, welches den alttestamentlichen Gesetzgeber symbolisch mit dem Stifter des neuen Bundes, mit Christus identificiert, die Tafeln empfängt. — Auf einigen anderen Sarkophagen [1]) macht Moses schon einen Schritt vor- oder aufwärts — ein kleiner Stein oder Felsen bezeichnet den Berg Sinai.

Nicht mit Unrecht hat man den stärker hervortretenden historischen Sinn als einen bezeichnenden Zug der auf die ersten christlichen Jahrhunderte folgenden Kunstepoche hervorgehoben. Diese Tendenz beförderte nun auch die Entwickelung unseres Motivs. So finden wir auf einer sehr alten Pyxis aus der Sammlung Basilewski (Garrucci, t. VI, tav. 440, 2) die später herkömmlich gewordene Composition in ihren einfachsten Momenten gegeben. Moses, jung, fast noch ein Kind, geht energisch vorwärts und empfängt auf vorgestreckten, mantelbedeckten [2]) Händen die mit einem Kreuze bezeichneten Tafeln, welche ihm eine himmlische Hand herabreicht. Ein erschrockener Mann, welcher das Volk repräsentiert, flieht mit hoch erhobener Hand.

Auffallenderweise wendet Moses hier sein Gesicht von der Erscheinung weg und gegen den Beschauer hin. Diese Eigentümlichkeit steht indessen nicht vereinzelt da. Zwar steigt Moses in einer Mehrzahl von Darstellungen mit offenem Blicke, meistens sehr energisch den dargereichten Tafeln entgegen. In andern Bildern ist dagegen die Wegwendung des Kopfes mehr oder weniger hervorgehoben; so besonders in dem Mosaikbilde von S. Vitale (Garrucci, tav. 261), in der syrischen Handschrift v. J. 586 [3]) und in dem vaticanischen Cosmas, in welchem letztgenannten Falle sein Gesichtsprofil, in übertriebener Wendung, sogar vollkommen gegen den Rücken gedreht ist (fol. 47

[1]) S. z. B. Garrucci, t. V., tav. 320, 1; 365, 1; 366, 1; 367, 2 u. s. w.
[2]) Auf den Sarkophagen streckt er nur die eine Hand unbedeckt der Tafel entgegen.
[3]) Moses ist hier, vor lauter Ehrfurcht und Beben, wie gekrümmt.

r°).[1]) Pariser Gregor, Nr. 510, fol. 52 v°: Moses zeigt dem Beschauer den Hinterkopf, indem er sein Gesicht in entgegengesetzter Richtung wendet. — In den volkstümlichen Psalterillustrationen, sowie in der vaticanischen Bibel, Reg. Nr. 1, fol. 155 v°, zieht Moses nur, wie bebend, den Kopf zwischen den Schultern ein (dasselbe sehen wir in der norrmannisch-englischen Psalterhandschrift des brit. Mus., Nero C IV, fol. 4).

In den vaticanischen Octateuchen finden wir aber die beiden Typen (vergl. Taf. VIII., 57 u. 58) und zwar ist sich der Künstler der Bedeutung des Unterschiedes zwischen denselben bewusst gewesen. Es ist nämlich erst vor dem Empfange der erneuerten Tafeln, dass Moses „begehret des Herrn Herrlichkeit zu sehen" und Gott ihm antwortet (II. Mose, XXXIII., 20: „Mein Angesicht kannst du nicht sehen; denn kein Mensch wird leben, der mich siehet". So geht denn Moses im ersten Falle (Nr. 747, fol. 114 v°; Nr. 746. t. I., fol. 247 r°) ganz unbefangen, mit freiem Blicke, um die Tafeln entgegenzunehmen; in dem zweiten (Nr. 747, fol. 117 r°; Nr. 746, fol. 251 v°) wendet er dagegen nicht nur den Kopf, sondern (in Nr. 746) auch den ganzen Körper weg. Man sieht dicht daneben eine dunkle Grotte, welche die Worte des Herrn andeutet: „Und wenn nun meine Herrlichkeit vorüber geht, will ich dich in der Felsenkluft lassen stehen, und meine Hand soll ob dir halten, bis ich vorüber gehe." In dem spätern Codex ist diese Hand besonders hervorgehoben. Zinnoberstrahlen gehen von ihr aus und ähnliche brechen daneben aus dem zerspalteten Himmel hervor.[2]) — Auch in dem Londoner Psalter (Nr. 19,352) ist, auf fol. 193 v°, deutlicherweise der Empfang der spätern Tafeln gemeint, denn Moses übergiebt sie noch auf demselben Bilde dem israëlitischen Volke. Er zieht hier scheu den abgewendeten Kopf zwischen die Schultern ein. Auf fol. 44 r° richtet er hingegen seine Blicke kühn auf die Hand, welche ihm die Tafeln darreicht. Der frühchristliche Typus scheint sich hier

---

[1]) Vergl. Taf. VII., 52, aus dem älteren Octateuch, wo in der Darstellung des sandalenlösenden Moses ganz dieselbe Kopfwendung vorkommt (s. oben S. 82). Die Vermengung der beiden Scenen: Moses empfängt den Auftrag des Herrn aus dem brennenden Busche auf dem Berge Horeb und Moses empfängt die Gesetzestafeln auf Sinai, erklärt sich nicht nur durch eine gewisse Ähnlichkeit der Situation, sondern auch und besonders dadurch, dass *Horeb ein Vorgebirge des Sinai* ist und die beiden wichtigen Ereignisse somit in derselben Gegend vor sich gingen.

Ich füge dies hier als einen Zusatz zu meinen Bemerkungen, auf S. 80 hinzu.

[2]) So weit meine Kenntniss reicht, entbehrt Moses in der byzantinischen Kunst immer der Hörner, womit die abendländischen Künstler, vom tiefen Mittelalter beginnend (wenigstens schon in Nr. Nero C IV) bis auf Michelangelo, ihn ausstatteten.

sogar zu erneuern. Moses steht ganz ruhig da und bedeckt nicht einmal seine Hände.[1])

In den Octateuchen sehen wir unten am Fusse des Berges eine allerdings ganz rudimentäre Volksgruppe, welche auf ihren Führer harrt. Man findet aber dieselbe schon in der ravennatischen Mosaik und in dem Pariser Gregorcodex Nr. 510. Reicher entwickelt ist jedoch dieses Motiv in der Gruppe von illustrierten Handschriften, zu welcher der Pariser Codex Nr. 139, die zwei vatic. Handschriften Reg. Nr. 1 u. Palat. Nr. 381 und Barber. Nr. III., 39 gehören. In den zwei erstgenannten Miniaturen führen ein oder zwei Männer den Zeigefinger zum Kinn — als Zeichen ihres Nachdenkens.[2]) Dicht im Vordergrunde sitzt die halbnackte, von hinten gesehene Personification des Berges. Die Landschaft ist ungewöhnlich reich und farbig.[3])

Ein nur in der vaticanischen Cosmashandschrift vorkommender Hergang ist folgender: Moses liegt auf seinem Angesicht (vor Gott); über ihm wölbt sich ein grünes Kreissegment „νεφελη", also die Wolke, welche den Sinai bedeckte (II. Mose, XXIV., 15); unten ein ockergelber Felsen, der in Zinnoberflammen brennt (II. Mose, XIX., 18: „Der ganze Berg Sinai aber rauchte darum, dass der Herr herab auf den Berg fuhr mit Feuer.")[4])

Diese Flammen sind uns aber auch aus dem Ashburnham-Pentateuch und den karolingischen Handschriften bekannt. Im Uebrigen hat aber die Darstellung der Gesetzgebung, obschon sicher auch hier auf altchristlichen Vorbildern fussend, einen etwas anderen Entwickelungsgang gehabt. Moses selbst

---

[1]) Dasselbe finden wir aber auch in dem palatinischen Psaltercodex (Vatic. Nr. 381; fol. 170 r°), wo die spätere Empfangsscene gemeint ist. Gott, in der Form eines greisenhaften Christus, steht in ganzer Figur, feierlich steif auf einem Fussschemel und reicht dem ebenfalls ruhig dastehenden Moses etwas dar, was dieser mit nackten Händen anfasst, um es, in einer besondern Scene desselben Bildes, den Kindern Israëls zu übergeben. Moses scheut sich hier keineswegs Gott anzuschauen.

[2]) Die Figur des Pariser Psalters ist aber eine Replik einer entsprechenden in Nr. 510, wo sie jedoch beim Wasserwunder vorkommt. — Die Gebärde selbst ist antiken Ursprunges. Wir haben sie schon ein Paar Mal in der Cottonbibel gefunden (s. Taf. IX., 69 u. XI., 83).

[3]) Zwei von diesen Bildern bieten noch dazu ein räthselhaftes Motiv. Rechts sieht man nämlich Moses zu der göttlichen Hand sprechen. Er führt dabei den linken Zeigefinger zum Munde (also wieder die soeben genannte Gebärde). Man könnte ganz einfach annehmen, dass Moses hier die weiteren Vorschriften des Herrn empfängt. Seine auffallende Gebärde mit der Rechten, welche er vor- und abwärts streckt, scheint aber eine besondere Bedeutung zu haben. Und was bedeutet die Wasserquelle, welche in Nr. 139 zu seinen Füssen fliesst?

Die Octateuchen geben statt dessen den Moment wieder, da Moses in Gegenwart seines Dieners Josua die Tafeln zerbricht (s. Taf. VIII., 57). Dasselbe Motiv bietet auch der Londoner Psalter (Nr. 19,352). Hier zeigt ihm aber Aaron das goldene Kalb. Er ist grade, mit den Tafeln in seinen mantelbedeckten Händen, von einem ockergelben Felsen, dem Sinai, herabgestiegen (fol. 143 v°).

[4]) Es verdient bemerkt zu werden, dass die byzantinischen, wie wohl im Allgemeinen die mittelalterlichen Maler oft das Feuer, aber nie den Rauch darzustellen versuchten.

ist ein Greis, welcher ganz ruhig auf die himmliche Hand[1]) zuschreitet. Links, etwas hinter dem Berge, steht sein Begleiter, der junge Josua (II. Mose, XXIV., 13), welcher in der Vivianbibel (fol. 27 v°) den Zeigefinger zum Munde führt (!). Im Ashburnham-Pentateuch nehmen die Aeltesten von Israël diesen Platz ein. — Auf demselben Bilde, in einer unteren Abteilung bringt Moses der Gemeinde die Gesetze, welche er in der Pariser Bibel Karl's des Kahlen und in der Londoner Bibel (fol. 25 v°) derselben vorliest. Einer von den Zuhörern führt die Hand wieder zum Munde.[2])

Unter den übrigen Darstellungen zur Geschichte Moses' habe ich in der byzantinischen Kunst, ausser den schon genannten, keine festen Typen mehr gefunden. Dies hindert keineswegs, dass gewisse Compositionen in mehreren Handschriften wiederkehren. So z. B. ist die Erhebung der Schlange in den Octateuchen und einem Pariser Exemplar der Homilien Gregor's (Nr. Coislin 239, XII. od. XIII. Jahrh., fol. 18 r°) in ganz übereinstimmender Weise dargestellt. Moses kommt schnell herbeigelaufen — die byzantinischen Künstler setzten ihn gerne in eine energische Bewegung[3]) — und zieht gleichzeitig mittels zweier Stricke die wagerecht schwebende Schlange an die Spitze einer Stange.[4])

Solche Beispiele tragen jedoch den Charakter einer willkürlichen Nachbildung, nicht den eines herkömmlichen Typus.

---

[1]) Im Ashburnham-Pentateuch erscheint sogar das Gesicht Gottes zwischen den farbigen Wolken.

[2]) Vollkommen abweichend ist der Gegenstand an dem Taufbrunnen von S. Frediano in Lucca behandelt. Gott-Christus erscheint in einem Kreise, von zwei Engeln in ganzer Figur umgeben. Moses empfängt kniend mit bedeckten Händen die Tafeln.

Uebrigens ist dieser, in der byzantinischen Kunst so geliebte Gegenstand von der mittelalterlich italienischen merkwürdig selten behandelt worden. Er kommt auf den Bronzethüren von S. Zeno in Verona vor (unter den spätern Reliefs). Gott, in ganzer Figur, steht rechts (wie in Lucca) und reicht dem herbeieilenden Moses zwei offene Tafeln. Moses ist bärtig (in Lucca bartlos).

[3]) Z. B. und besonders in den Octateuchen.

[4]) Die horizontale Lage der Schlange hat durch die dadurch gebildete Kreuzform ihre symbolische Bedeutung. In dem wichtigen griechischen Pariser Evangeliar Nr. 74 (XI. Jahrh.) ist diese Scene als Pendant zu der Kreuzigung Christi gemalt, ganz ebenso wie später in den abendländischen „Specula humanae salvationis". Die Worte Christi haben dazu die Anleitung gegeben: „Sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet filium hominis, ut omnis, qui credit in ipsum, non pereat, sed habeat vitam eternam."

Rückblick.

In den karolingischen, spätbyzantinischen und italienischen Illustrationen zu der Schöpfungsgeschichte und zu dem Leben der ersten Menschen haben wir verschiedene Darstellungsweisen oder Redactionen gefunden, welche die vorhandenen Bilderserien in verschiedene Gruppen teilen:

1). Die karolingischen Miniaturen.

2). Aus der spätbyzantinischen Kunst bemerken wir erst und vor Allem eine wichtige Gruppe von Miniaturen, welche die griechische Bibel in Florenz und die vaticanischen Octateuchen vertreten. Denselben schliesst sich eine Anzahl von einzelnen Illustrationen an, welche gelegentlich in sonstigen mittelalterlichen Bilderhandschriften Genesis-scenen darstellen.

3). Die venezianischen Mosaiken bilden eine Gruppe für sich, welche fast nur in den herkömmlich-typischen Compositionen mit übrigen Gruppen eine bestimmte Uebereinstimmung zeigt.

4). Das Programm des Malerbuches von Athos steht zwar nicht ohne Zusammenhang mit den mittelalterlichen Darstellungen überhaupt, enthält aber dabei auch ziemlich grosse Eigentümlichkeiten — d. h. spätere Zusätze und Änderungen (z. B. in den Geburtsscenen und dem ersten Opfer).

5). Folgende in Italien entstandene, sonst ziemlich verschiedenartige Genesisserien scheinen in den Schöpfungsbildern, mehr oder weniger treu, Motive[1]) aus einer sehr alten Genesisredaction zu bewahren, nämlich: Die byzantinischen oder doch byzantinisierenden Genesismosaiken von Palermo und Monreale, die Elfenbeinreliefs des Altarvorsatzes in Salerno, die Mosaiken des Florentiner Baptisteriums, die Cimabuesken Wandgemälde in Assisi und die getriebenen Reliefs des Silberkreuzes in der Laterankirche.

---

[1]) Ein vereinzelter Splitter, der *Wasserkopf*, hat sich auch in die französisch-lateinische Bibel aus Noailles (s. oben S. 123) gerettet (vergl. Taf. XV., 118).

Schon die klassische Form des Wasserkopfes in Monreale deutet das Alter dieser Redaction an. Ein noch sichereres Zeugniss des zeitlich weit zurückgelegenen Ursprunges derselben geben die Fresken von Ferentillo und die Reliefs der Elfenbeintafel in Berlin (s. oben S. 21). Die erstgenannten schreibt de Rossi sowohl aus stilistischen, als historischen und paläographischen Gründen der Zeit zwischen dem VIII. und X. Jahrh. zu. Nun zeigt wenigstens die Erschaffung Adam's eine, man könnte sagen vollkommene Uebereinstimmung mit dem entsprechenden Bilde in Monreale (s. oben S. 30). Die wesentlichste Abweichung, die jugendliche Bartlosigkeit des Schöpfers spricht für die Annahme noch älterer Vorbilder. — Die Elfenbeintafel in Berlin, wahrscheinlich eine italienische Arbeit des X. od. XI. Jahrh., zeigt Uebereinstimmung besonders mit den Mosaiken zu Monreale und dem Altarvorsatze von Salerno und scheint, andererseits, dem Arche-typus dieser Redaction am Nächsten zu stehen. Jedenfalls lässt nicht nur die Kürze und Kinderähnlichkeit der Figuren, sondern selbst die stilistische Behandlung auf Vorbilder aus dem V. oder VI. Jahrh. schliessen.[1]) Sollte diese Annahme, wie ich hoffe, bei den Kennern der mittelalterlichen Kunst Bestätigung finden, so hätten wir ausserdem einen wichtigen Anhaltspunkt für die Beantwortung der Frage nach dem Ursprunge der mittelalterlichen Genesistypen überhaupt. Denn wir finden hier, ausser den in diesem engeren Zusammenhange in Betracht kommenden Compositionen, auch andere, wie die Erschaffung Eva's und die Vertreibung aus dem Paradiese, welche in der mittelalterlichen Kunst eine allgemeine und typische Gültigkeit besassen. Die Berliner Reliefs hätten demnach in dieser Hinsicht eine ähnliche Bedeutung wie die venezianischen Mosaiken.

Wenn auch nicht in demselben Grade wie für die Schilderung des Lebens Jesu, gab es nämlich auch für die Illustration der Bücher Moses' *einzelne Darstellungstypen von mehr oder weniger allgemeiner Gültigkeit.* Solche waren in erster Linie: Erschaffung Adam's (der Typus weit verbreitet, aber wenig fest, s. oben S. 28, 121 u. 127), Erschaffung Eva's (zwei Typen), Sündenfall, Vertreibung und erste Arbeit. Auch das Gericht Gottes mit den Menschen wurde durch eine lange Reihe von Jahrhunderten meistens in sehr

[1]) Dass man hier jedenfalls mit einer Kopie zu thun hat, beweist sowohl die Ungleichheit der Behandlung als und vor Allem das eigentümliche Missverständniss des Himmelskreises, auf welchem der Schöpfer sitzt.

übereinstimmender Weise dargestellt (s. oben S. 38 u. 124), was ebenso einen gemeinsamen Grundtypus vorauszusetzen scheint.[1])

Springer hat durch seine wichtigen Untersuchungen über die Psalter- und Genesis-bilder des frühen Mittelalters die Selbstständigkeit der ikonographischen Entwickelung in der abendländischen Bibelillustration dargelegt. Stehen nun auch seine Schlusssätze im Allgemeinen fest, so muss andererseits auf die überraschende Thatsache aufmerksam gemacht werden, dass eben die hier erwähnten Compositionen für die abendländische Kunst von derselben typischen Bedeutung waren, wie für die byzantinische — und dies zwar nicht nur im Mittelalter, sondern noch während der Renaissance-zeit. Sogar im fernen Norden waren sie bekannt und wiedergegeben. Dazu muss bemerkt werden, dass diese Aufgaben überall zu den am Oftesten behandelten unter allen aus dem alten Testamente gehörten.

Die erste christliche Kunst kannte von diesen Compositionen nur die des Sündenfalles. In den aus den darauf folgenden Jahrhunderten bewahrten Genesiscykeln fehlen im Allgemeinen gerade die Schöpfungs- und Paradiesscenen. Nur die Wiener Genesis giebt den Sündenfall und die Vertreibung, die letztgenannte aber in einer etwas abweichenden Form (s. oben S. 39).[2]) Die Elfenbeintafel im Berliner Museum, die venezianischen Mosaiken und die Fresken von Ferentillo erlauben uns jedoch mit ziemlicher Sicherheit zu schliessen, dass *die hier erwähnten Typen gerade in der eben genannten, zweiten Epoche der christlichen Kunst ihren Ursprung nahmen.*

Aber auch zu der Geschichte der Patriarchen und Moses' hatte die byzantinische Kunst einige herkömmlich geheiligten Compositionen, nämlich: 1.) Besuch der drei Engel bei Abraham, 2.) Opfer Isaak's, 3.) Moses vor dem brennenden Busche, 4.) Untergang der Egypter, 5.) Empfang der Gesetztafeln auf Sinai und, obschon weniger evident, 6.) das Wasserwunder in der Wüste. Sie gehen alle auf sehr alte Urtypen zurück. Der Besuch der Engel ist schon in den Mosaiken von S. Maria maggiore (V. Jahrh.) vollständig entwickelt; die Entwickelung der zweiten, vierten, fünften und sechsten lässt sich

---

[1]) Die Ähnlichkeit kann nämlich kaum nur durch den gemeinsamen Text erklärt werden, obschon diese Möglichkeit hier vielleicht weniger als in den vorher erwähnten Fällen ausgeschlossen sein mag.

[2]) Hier erlaube ich mich einen Zweifel an die Richtigkeit der Annahme Montfaucon's und Bottari's, welche Springer teilt, auszudrücken, dass nämlich die Figur, welche den ausziehenden Menschen folgt, die Reue oder (wie Kondakoff annimmt) die Vertreibung selbst personificiert. Schliesslich ist sie nichts anderes als einfach der Engel, welcher die Vertreibung vollzieht, obschon diese hier, wie in der Cottonbibel (resp. den venez. Mosaiken, s. oben S. 39) ohne die spätere Brutalität vorsichgeht.

bis auf die Sarkophagreliefs und Elfenbeinpyxiden der frühchristlichen und altbyzantinischen Zeit verfolgen. Moses vor dem brennenden Busche schliesst sich sogar dem antiken Sandalenbindertypus an.

Von den genannten sechs Darstellungstypen kommen wenigstens der erste und der zweite in derselben Form auch in der italienischen Kunst vor, wenigstens der zweite ebenfalls in der mitteleuropäischen des hohen Mittelalters. Aber auch der sandalenlösende Moses, vollständig nach byzantinischem Muster, wird gelegentlich in rein italienischen Bildern gefunden.[1]) Von weit höherer, kunsthistorischer Bedeutung ist es aber, dass der Untergang der Egypter und die Gesetzausgabe auch in den karolingischen Miniaturen auf eine Weise dargestellt sind, welche zu der Annahme irgend eines geschichtlichen Zusammenhanges mit den byzantinischen Typen zwingt.[2])

Wie sollen wir nun diesen Zusammenhang erklären? Früher hätte man einfach zu dem „byzantinischen Einfluss" seine Zuflucht genommen. Die radicale Opposition Springer's gegen die vorher dogmatisch angenommene Auffassung vom Verhältnisse der abendländischen Kunst zu der byzantinischen hat jedoch einen beträchtlichen Umschwung in den Ansichten bewirkt und die Frage in ihrer vollen Ausstreckung zu einer brennenden gemacht. Ohne zu dem Problem im Allgemeinen hier eine Stellung einnehmen zu brauchen, dürfen wir unsere engere Aufgabe nicht übergehen, obschon die vollständige Lösung derselben, wegen des Mangels eines genügenden Materials, wenigstens jetzt kaum möglich ist.

Der Ashburnham-Pentateuch, dessen Zeugniss, als Vorläufer der karolingischen Kunst, von besonderer Bedeutung wäre, entbehrt die Schöpfungs- und Paradies-scenen. Die Existenz der ersten Menschen nach der Vertreibung ist zwar in gewissen Hinsichten von dem traditionellen Typus abweichend geschildert. Aber Eva stillt ihr Kind unter einem Laubdache, ganz so wie in den karolingischen Miniaturen und auf den Bernward-thüren zu Hildesheim

---

[1]) So z. B. in einer Miniatur des XIV. Jahrh., von welcher die Bibl. der Ecole d. B. Arts in Paris (Mappe „Miniatures II") eine kromolitographische Abbildung bewahrt.

Interessant ist auch die Aufnahme der byzantinischen Darstellung des Todes Kain's in die italienische Kunst, s. oben S. 129.

[2]) Auch sonst haben wir gelegentlich, besonders aus den im *Anhange* besprochenen abendländischen Bilderhandschriften ähnliche Uebereinstimmungen mit byzantinischen Darstellungen hervorgehoben. Für jeden Fall eine sichere Erklärung geben zu wollen, ob wir an eine gemeinsame Tradition, einen direkten Einfluss oder ganz einfach an einen von dem gemeinsamen Texte erklärlichen Zufall zu denken haben, wäre zu gewagt. Es scheint doch nicht unmöglich, dass auch der sowohl abendländischen als byzantinischen Darstellung des Verrates Ham's (s. oben S. 56 u. 123) ein alter Normaltypus zu Grunde liege.

(s. oben S. 42 u. 121). Es gab also für die Genesisdarstellung eine sehr alte selbstständige ikonographische Tradition auch in der Kunst des Abendlandes.

Wichtiger für die Beleuchtung der Frage ist aber die Darstellung des Unterganges der Egypter und der Gesetzausgabe auf Sinai.

Den Untergang der Egypter (s. oben S. 133), schon auf frühchristlichen Sarkophagen ungewöhnlich ausführlich behandelt, finden wir auch in den karolingischen Miniaturen. Die Uebereinstimmung mit dem spätbyzantinischen Typus ist nicht zu verkennen, doch beim Weiten nicht gross genug, um die Annahme byzantinischer Vorbilder (wie Kondakoff es gethan) zu rechtfertigen. Dieselbe Composition kommt dagegen schon in dem Ashburnham-Pentateuch vor, wodurch der direkte Zusammenhang mit der frühchristlichen Kunst gesichert wird.

Interessant ist es auch, die Gesetzausgabe auf Sinai (s. oben S. 138) aus den karolingischen Miniaturen mit entsprechenden byzantinischen Darstellungen zu vergleichen. Der Unterschied ist gross genug, um den Gedanken an eine direkte Nachbildung auszuschliessen. Die karolingische Composition findet man aber, der Hauptsache nach, schon in dem Ashburnham-Pentateuch und sowohl für den bärtigen Mosestypus der karolingischen Kunst als für den bartlosen der byzantinischen hat die älteste christliche Kunst Vorbilder aufzuzeigen. Der flammende Berg — schon in dem Pentateuch vorhanden, ist ein bezeichnender Zug der karolingischen Darstellung. Unter den byzantinischen Miniaturen ist derselbe dagegen nur in den zwei griechischen Cosmas-handschriften zu finden. Der vaticanische Codex kommt im Alter wahrscheinlich dem Pentateuche gleich. Hier ist indessen sonst die Ausgabe sehr verschiedenartig und in Uebereinstimmung mit dem byzantinischen Typus geschildert. Das wunderbare Phänomen war aber thatsächlich auch der noch älteren Kunst nicht fremd, wie es die Thüren von S. Sabina und die Mosaiken von S. Vitale beweisen (s. oben S. 80). Also scheint auch die Entwickelung dieses Darstellungstypus, sowohl in der karolingischen als der byzantinischen Kunst, selbstständig auf einen gemeinsamen Arche-typus zu basieren.

Es verdient vielleicht hinzugefügt zu werden, dass die eigentümliche Weise, wie Jakob, in der Wiener Genesis, die zwei Söhnchen Joseph's segnet, nämlich mit gekreuzeten Händen, nicht nur in dem älteren Octateuche, sondern auch in dem Ashburnham-Pentateuch, vorkommt. Das alte Motiv hat sich also sowohl im Osten als im Westen beibehalten.[1]) Bemerkenswert ist es auch,

[1]) Interessant ist es, dass der klassische Sandalenbinder, in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst zu dem sandalenlösenden Moses verwandelt, wenigstens vereinzelt und in anderem

dass die Präsentation Eva's vor Adam (s. oben S. 36 u. 121) in den karolingischen Miniaturen (s. Taf. XV., 117) fast als nach der Cotton-bibel (beziehungsweise den venezianischen Mosaiken) kopiert erscheint, während die spätbyzantinische Kunst (nach den vorhandenen Bildwerken zu beurteilen) das Motiv sonst gar nicht kennt. — Die Erschaffung Eva's ist unter den Miniaturen der Cottonbibel nicht mehr zu finden. In Venedig zieht aber der Schöpfer die Rippe aus der Seite des schlafenden Adam hervor (s. Taf. I., 5). Nun ist es auffallend, dass dieses Motiv sonst gar nicht in der byzantinischen Kunst, um so allgemeiner dagegen in der abendländischen (s. oben S. 33, 122 u. 124) vorkommt. Die Erklärung liegt auf der Hand. Das Motiv, um die Mitte des ersten Jahrtausends erfunden, lebte nur in der abendländischen Tradition fort — die venezianischen Mosaiken haben es zufälligerweise aus den alten Vorbildern (der Cotton-redaction) herübergenommen.

Wenn man noch erwägt, dass die karolingischen Darstellungen im Allgemeinen älter sind als die entsprechenden byzantinischen und dass hier noch — und zwar schon in den ältesten Bildern — bezeichnende und durchgehende Abweichungen vorkommen, welche den direkten Einfluss vom Osten wiedersprechen, so wird die Annahme einer *selbstständigen ikonographischen Entwickelung auf gemeinsamem Grunde in der karolingischen, wie in der byzantinischen Kunst* kaum zu gewagt erscheinen. Springer weist, für die Psalterillustrationen,[1]) ein ähnliches Fortleben der uralten Darstellung des psallierenden David sowohl in der abendländischen Kunst als in derselben des oströmischen Reiches nach. (Er deutet sogar dasselbe auch für die Schilderung Adam's und Eva's an,[2]) obschon er den Gedanken nur für die Darstellung des Sündenfalles durchführt).

Die spätere ikonographische Entwickelung ist im Abendlande, trotz dem Festhalten an einigen uralten Typen, bedeutend freier als in der byzantinischen Kunst. Lokale Tradition, wenn nicht persönlich willkürliche Erfindung scheint

---

Zusammenhange auch in der abendländischen Kunst des frühen Mittelalters auftritt. Vergl. Taf. XV., 119: sandalenlösender Apostel aus der Fusswaschung im „Codex Egberti", X. Jahrh. Dass diese Figur nicht die Erfindung des Illustrators ist, beweist in auffallender Weise ihr Verhältniss zu der übrigen Composition (s. Kraus: Codex Egberti, Taf. XLIV.).

[1]) „Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter", s. 207 ff.

[2]) „Während die Bilder der Weltschöpfung, der Werke Gottes in den ersten fünf Schöpfungstagen, sich zu keiner zusammenhängenden Reihe verknüpfen lassen...: geht die Schilderung Adam's und Eva's auf eine lange, bis in die altchristliche Zeit zurückreichende Tradition zurück" (s. „Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalter's", S. 15).

die Darstellung zu bestimmen (s. den *Anhang*). Die Einteilung der Genesisbilder in grössere Gruppen der inhaltlichen Verwandtschaft nach ist daher hier weit schwerer.

Zwar besteht die byzantinische Genesis-illustration keineswegs nur in einem sklavischen Wiederholen von alten Mustern. Aber auch wenn man von den typischen Compositionen absieht, so bekommt man bei dem Vergleich der verschiedenen Bilderserien früh- und spät-byzantinischen Ursprunges das Gefühl einer *allgemeinen Uebereinstimmung, einer gewissen Verwandtschaft* (s. S. 50, 53, 56, 57 u. 108). Lehrreich sind in dieser Hinsicht die Scenen zu der Jugendgeschichte Joseph's (s. oben S. 69 u. 108 Anm. 2), weil dieser Zusammenhang hier am Deutlichsten erscheint und spätmittelalterliche Bilder gelegentlich sogar mit der Wiener Genesis und den Elfenbeinreliefs des ravennatischen Bischofsstuhls verknüpft.

Das Gesagte zeugt von der *Bedeutung der uralten Genesisredactionen für die spätere Kunst.* Die Uebergangs- und Neubildungsepoche, welche den ersten christlichen Jahrhunderten folgte, war in der That auch für die Genesis-illustrationen und, wie es scheint, gerade in erster Linie für diese ausserordentlich fruchtbar. Dies bezeugen genügend die aus jener Zeit uns bewahrten Mosaiken, Reliefs und Miniaturen, welche alle verschiedene, selbstständig erfundene Redactionen vertreten. Ihre Impulsen streckten sich nachher weit. Die venezianischen Mosaiken und die Elfenbeintafel im Berliner Museum stehen als Beispiele nicht vereinzelt da. Sehr merkwürdig ist es die Art und Weise wahrzunehmen, wie die alten Ideen in den Octateuchen, besonders dem älteren, nachklingen. Man findet hier nicht nur gewisse Scenen aus dem älteren Cosmascodex (s. oben S. 118 Anm. 4), sondern den ganzen Cyklus aus der Josuarolle in Einzelbildern wieder (vergl. auch Taf. XII., 86 u. 87, und oben S. 107), und die vierfüssige Schlange ist sogar eine Reminiscenz aus den ersten christlichen Jahrhunderten.[1]) Die antike Form der Vermählung der Kinder Gottes mit den Töchtern der Menschen haben wir auch hervorgehoben (s. oben S. 125, u. Taf. XIV., 108).

Es wäre ohne Zweifel von hohem Interesse *die Kunstcentra* kennen zu lernen, *wo die verschiedenen Genesisredactionen concipiert wurden* und ihre erste Entwickelung bekamen. Wir können die schwierige Frage nur flüchtig berühren. Der römische Ursprung der Mosaiken von S. Maria maggiore und

---

[1]) S. oben S. 36 Anm. 2. Sie entspricht nämlich einer Vorstellung, welche schon im IV. Jahrh. widergesprochen wurde und später kaum sich geltend machen konnte (s. Piper: Der älteste Bilderkreis; Augsburger allg. Zeitung 1854, Beil. zu Nr. 307).

der geschnittenen Holzthüren von S. Sabina wird kaum von jemandem bezweifelt. Aber auch die alte Redaction, welche, nach unserer Annahme, den unter der Gruppe 5. zusammengeführten Schöpfungsbildern zu Grunde liegt, scheint in Italien entstanden. In den bewahrten byzantinischen Miniaturen kommen die betreffenden Motive gar nicht vor. Dagegen sind alle hierher gehörigen Genesiscyklen in Italien ausgeführt — nur die sicilianischen Mosaiken [1]) gehören stilistisch der byzantinischen Kunstrichtung an. Weströmischen Ursprunges scheint auch die typisch herkömmliche Composition der Rettung der Israëliten zu sein (s. oben S. 133 u. 136).

Aber welchen Teil auch Italien und die abendländischen Provinzen in der Ausbildung der Genesisdarstellung genommen, so ist jedoch die schöpferische Ueberlegenheit des Ostens im Zeitalter der Völkerwanderung unverkennbar und auch lange von der Kunstforschung anerkannt. Was für ein Ideenreichtum, was für eine frische, lebensvolle Schilderung, was für eine fesselnde Naivität atmet uns nicht z. B. aus den Miniaturen der Wiener Genesis entgegen! Schon lange haben auch die Kunstforscher dieser Handschrift die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet — zuletzt giebt Springer in seinem Aufsatze über „die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters“ (S. 71) von ihr eine treffende Charakteristik.

In Berühmtheit steht *die Cottonbibel im britischen Museum* der Wiener Genesis nur wenig nach, wozu gewiss ihr trauriges Schicksal (s. oben S. 100) beigetragen. Denn auffallend ist es, wie wenig die Kunstforscher trotzdem von diesen Miniaturen zu sagen gehabt, [2]) wozu ihr gegenwärtiger Zustand die natürliche Erklärung giebt. Die Beleuchtung, welche die venezianischen Mosaiken über dieselben wirft, erlaubt uns nunmehr nicht nur die einzelnen Compositionen, Bild nach Bild, und mit ziemlicher Sicherheit wiederherzustellen — was besonders durch unsere somit unerwartet erweiterte *Kenntniss der altbyzantinischen Darstellung der Schöpfungs- und Paradies-scenen* Bedeutung hat — sondern auch den Stil weit eingehender zu studieren.

Springer hebt hauptsächlich die Verwandtschaft mit der Wiener Genesis hervor. Die Miniaturen beider Handschriften haben, im Gegensatze zu

---

[1]) Die Motive des Wasserkopfes und des personificierten Blutes Abel's aus den Mosaiken von Monreale findet man sonst nur in abendländischen Bildern (der Bibel von Noailles und der „metrical Paraphrase“, s. den *Anhang*).

[2]) In der neuen „Geschichte der christlichen Malerei“ von Dr. Erich Frantz (1887) habe ich vergebens so viel als eine Erwähnung gesucht.

denjenigen des Ashburnham-Pentateuchs und in Uebereinstimmung mit der antiken Malerei, den Charakter von geschlossenen Gemälden. Ein noch weiter gehender Vergleich wird für unsere Auffassung der Cotton-miniaturen nützlich sein. Den bedeutenden Unterschied in der Darstellung der einzelnen Gegenstände haben wir schon bemerkt (s. oben S. 109 fg.). Aber auch stilistisch ist die Verschiedenheit nicht geringer. Architektonische Hintergründe sind wohl in beiden Handschriften selten. Dagegen ist, in der Cottonbibel, der fast durchgängige Mangel an landschaftlichen Hintergründen[1]) ebenso auffallend, wie der Reichtum derselben in der Wiener Genesis. Die Figuren stehen nur gegen den blauen Hintergrund des Himmels. In beiden Handschriften zeichnen sich die Gestalten durch ihre altchristliche Kürze und Jugendlichkeit aus. In der Wiener Genesis erinnern sie aber durch die grössere Schlankheit des Körpers und die Leichtigkeit der Bewegungen mehr an die Malereien der Katakomben,[2]) während, in der Cottonbibel, der gedrängte Wuchs der Figuren und ihre Grösse im Verhältniss zu der Bildfläche den Miniaturen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Elfenbeinreliefs dieser Zeit verleiht. Hier wie dort waltet dasselbe Compositionsprincip, auch in der auf das Notwendigste beschränkten Anzahl der auftretenden Personen.[3])

Der Unterschied zwischen den beiden Handschriften geht aber noch tiefer. Die frischen Züge, welche der Maler der Wiener Genesis aus der Natur holte, den scheinbaren Zufall und die Freiheit der Anordnung findet man nicht in der Cottonbibel (s. oben S. 111, Anm.). Der Illustrator begnügt sich hier oft mit einem schematischen Nebeneinanderreihen der Figuren, was in gewissen Compositionen eine auffallende Ausdruckslosigkeit bedingt (s. z. B. Taf. XII., 89 u. Taf. XIV., 111), welche durch die en face-Wendung der vorgeführten Personen noch erhöht wird. Die Situationen sind ruhig wie in der Wiener Genesis. Aber weit entfernt den profan idyllischen Ton, wie der Meister der Wiener Miniaturen, anzuschlagen, weit entfernt, wie er, in novellistisch plaudernder Weise die biblische Erzählung umzuschreiben, strebt der Maler im Cotton-codex nach einer gewissen Feierlichkeit der Darstellung, welche, als eine neue Ingredienz neben den starken altchristlichen Anklängen und dem noch gewissermassen klassisch raffinierten Geschmack, dem Stile eine besondere Färbung giebt. Es ist ein frühes, unverkennbares Symptom dieser Richtung

---

[1]) Ausnahme: der schematisch behandelte Paradies-garten.

[2]) Nach Frantz, a. a. O., I. T., S. 206, erkannte schon Montfaucon (Palaeogr. graeca, lib. III., p. 185, 190) diese Verwandtschaft an.

[3]) Auch Springer macht auf den letztgenannten Umstand aufmerksam.

in der griechischen Kunst, welche bald der dominierende Zug wurde. *Keines von den uns bewahrten Monumenten dieser Zeit spiegelt so wie die Cottonbibel ihren Charakter als Uebergangsepoche ab.* Es macht sich aber in dieser Hinsicht zwischen den Schöpfungs- und Paradies-scenen einerseits und den Illustrationen zu dem Leben der Patriarchen und des egyptischen Joseph andererseits ein interessanter Unterschied geltend, welcher noch in den venezianischen Mosaiken sehr deutlich hervortritt; indem nämlich die erstgenannten in fast rein antikem Geiste erfunden und ausgeführt sind, während erst in den späteren das byzantinische Element wesentlich mitbestimmend erscheint. Man vergleiche nur die drei Engel in dem ersten Schöpfungsbilde (Taf. IX., 63) mit denjenigen, welche auf fol. 25 r° Abraham besuchen (Taf. XIII., 96, vergl. Taf. VI., 40) — dort sind es antike Genien, welche den schöpfenden Jüngling im Paradiesgarten begleiten, hier beflügelte, byzantinische Hofherren, welche, in die officielle Hoftracht gekleidet, feierlich abgemessen einherschreiten. In Bildern, wo Herrscher, wie Pharao und Joseph mit ceremoniellem Pomp zwischen den Soldaten ihrer Leibwache thronen (vergl. Taf. XIV., 107), wird man direkt an entsprechende Scenen aus dem berühmten Gregorcodex Nr. 510 in Paris (IX. Jahrh.) erinnert. Bezeichnend ist es auch, dass, während die Miniaturen der Cottonbibel im Allgemeinen denselben der Wiener Genesis im Ausdrucke und in der lebendigen Schilderung nachstehen, gerade die Erzählung des Sündenfalles und ihrer nächsten Folgen in dieser Hinsicht eine merkbare Ausnahme bildet (nämlich nach den venezianischen Mosaiken zu beurteilen, s. oben S. 36 fg.)

Es bedeutet dann weniger, was Kondakoff[1]) hervorhebt, dass gewisse Einzelheiten, wie die Goldschraffierung und der Faltenwurf, diese Miniaturen der byzantinischen Manier nähern. Denn im Allgemeinen ist die technische Ausführung noch von fast antiker Breite und Leichtigkeit.

Dass die Genesismosaiken von S. Marco Vorbilder aus so weit entfernter Zeit wiedergeben, ist kein in der mittelalterlichen und besonders der byzantinischen Kunst allein dastehendes Phänomen. Wir haben im Gegenteil so viele analoge Beispiele desselben, dass man es eher als geradezu bezeichnend betrachten muss. Und welche Bedeutung auch diese Mosaiken für das Studium der Cotton-miniaturen haben mögen, so sind sie keineswegs als treue Kopien in moderner Meinung zu betrachten. Ueberhaupt war das Gefühl einer

[1]) Hist. de l'art byzantin, S. 92.

Verpflichtung zur Treue gegen das nachgebildete Original dem Künstler des Mittelalters ebenso fremd als andererseits der Originalitätsbegriff. *Hier erscheinen die Compositionen des V. oder VI. Jahrh. in die unbeugsame Kunstsprache des XIII. Jahrh. übersetzt.* Nur die frühchristliche Vorliebe für jugendliche und kurze Figuren, besonders in den Gestalten des Schöpfers und der ersten Menschen merklich, hat auf den spätbyzantinischen Stil modificierend eingewirkt. Auch sind die Farben vollständig verändert, der Hintergrund golden (s. oben S. 114).

Ohne die Möglichkeit, dass der ganze Mosaikcyklus in der Ausführung von venezianischen Schülern der griechischen Mosaikmeister herrühre, zu läugnen, so haben wir doch *die frühere Hälfte desselben geistig und stilistisch der byzantinischen Kunst zugeschrieben.* In der spätern Hälfte verändert sich der Stil, abendländische Elemente mischen sich ein. Eine bestimmte Grenze zwischen den beiden Stilrichtungen haben wir aber nicht gezogen.

Uebrigens stehen diese Mosaiken unter der sonstigen musivischen Decoration der Marcus-kirche keineswegs vereinzelt da, sondern können wir sowohl im Innern der Kirche, als auch in der Capp. Zen und auf der Façade teilweise längst zerstörte *Mosaikgemälde nachweisen, welche entweder mit der vorderen oder mit der hinteren Hälfte des Cyklus Stilverwandtschaft zeigen.* Manche Zeichen deuten auch darauf hin, dass im XIII. Jahrh. die Ausschmückung von S. Marco, besonders der Vorhalle und der Façade einen grossartigen Umfang nahm.

Da die Bedeutung des venezianischen Genesiscyklus überwiegend ikonographischer Natur ist, so haben wir der stilistischen Charakteristik verhältnissmässig weniger Aufmerksamkeit gewidmet. In dieser Hinsicht haben uns hauptsächlich *die archaischen Phänomene* interessiert, welche besonders in den Schöpfungsbildern auftreten, weil ihnen in der Kunstgeschichte im Allgemeinen eine Rolle zukommt, welche von der Seite der Kunstforschung noch kaum beachtet ist. Besonders interessant ist die symbolische Bezeichnung des Lichtes durch rot, des Dunkels durch blau oder Purpur (s. oben S. 15).

In der kritischen Beurteilung dieser Mosaiken stehe ich — das muss ich bekennen — bis jetzt ziemlich allein. Die meisten Kunstschriftsteller, welche sie erwähnt, begnügen sich mit einem kurzen Ausdrucke der Geringschätzung. Auch Lord Lindsay („Sketches of the History of christian Art", Vol. I, S. 279 ff.), welcher sich doch ungewöhnlich lange in der Vorhalle von S. Marco aufhält, nennt die Künstler „artless". Nichts desto weniger wage ich sie einer wiederholten Schätzung zu empfehlen, nachdem sie durch die vorgenommene Reinigung aus dem alten Schmutzschleier in erneuertem Glanze her-

vorgegangen. Das künstlerische Leben, die freie Wahrnehmung und Bewegung einer schöpferischen Phantasie ist zwar unter der Maske des Schematismus längst erstickt. Es bleibt aber noch, als das dauernde Erbe der byzantinischen Kunst aus besseren Zeiten, *ein erstaunliches, decoratives Talent, eine Leistungsfähigkeit mit einer künstlerischen Disciplin verbunden*, welche wenigstens der Behauptung einer stillosen Verwilderung bestimmt widerspricht.

Man rechnet gerne den Anfang des unrettbaren Verfalles der byzantinischen Kunst vom Ende des XI. Jahrh. Obschon diesem Urteile eine allgemeine Wahrheit nicht abzusprechen ist, so giebt hier indessen so wenig bestimmte Grenzen, dass wir auch aus dem XII. Jahrh. verhältnissmässig treffliche Arbeiten besitzen. Ich denke hier nicht nur an die sicilianischen Mosaiken, sondern vor Allem an den schönen Pariser Codex Nr. 550 (Homilien des Gregor's von Nazianz).[1]) Die venezianischen Mosaiken des XIII. Jahrh. bilden so die Zwischenstufe zu denjenigen von Kahrieh-Djamissi in Konstantinopel (Anf. des XIV. Jahrh.), welche zum letzten Mal die byzantinische Kunst auf einer beträchtlichen Höhe zeigen und zu den Mosaiken der Taufkapelle von S. Marco in Venedig in consequenter Weise herüberführen. Dies ist wohl doch eine Reihe, welche auch bei dem unverkennbaren und allmäligen Verfalle noch immer unsere Achtung erheischt — wenn auch nur das architektonische Decorationsvermögen, die qvantitative Leistungsfähigkeit, der zähe Conservatismus und die herkömmliche Gewerbstüchtigkeit die ursprüngliche, künstlerische Kraft ersetzen. Sogar positivere Bestrebungen fehlen nicht ganz, was darzulegen uns hier jedoch zu weit führen sollte.

Wahrscheinlich noch ehe der venezianische Genesiscyklus fertig war, begann in Toscana die Wirksamkeit eines Niccolò Pisano und eines Cimabue. Auch bei ihnen machten sich retrospektive Tendenzen geltend. Sie waren aber hier nicht die Rettung aus dem drohenden Verfalle. Denn unter der entlehnten Formensprache gährte eine bahnbrechende Schöpferkraft, welche der schönsten Entwickelung der christlichen Kunst die Thüre weit öffnete.

[1]) S. H. Bordier: Peintures contenues dans les manuscrits grecs, S. 198. — Vielleicht gehört jedoch die Handschrift schon dem XI. Jahrh. Hase sagt nur: „Est codex saeculi *fortasse* XII..."

FA 205.5.2

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 843 144

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE NOV 3 '69 FA
DUE OCT '71 FA
DUE NOV 03 '72 FA
DUE DEC 18 '72 FA
DUE MAR '73 FA
DUE MAY 01 '75 FA
DUE DEC 10 '75 FA

CANCELLED
OCT 27 1979.
CANCELLED
OCT 26 1979
CANCELLED
NOV 30 1979
CANCELLED
FEB 4 1980
CANCELLED
FEB 6 1978
CANCELLED
FEB 03 1978

FA 205.5.2

Tikkanen, J. J.

Die Genesismosaiken von S. Marco

DATE | ISSUED TO

301 6915 80

12 10 5 9-8 PETER L BARNES

02 06 8

FA 205.5.2